



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

UMA ARTE DE FRONTEIRA:
O FENÔMENO EDITORIAL “TARÔ” COMO LINGUAGEM ESTÉTICA

Leonardo Arroniz

Rio de Janeiro/RJ
2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**UMA ARTE DE FRONTEIRA: O FENÔMENO EDITORIAL “TARÔ” COMO LIN-
GUAGEM ESTÉTICA**

Leonardo Arroniz

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Orientador: Prof. Dr^a Maria Teresa Ferreira Bastos

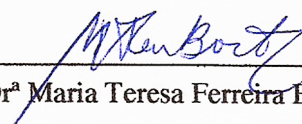
Rio de Janeiro/RJ
2014

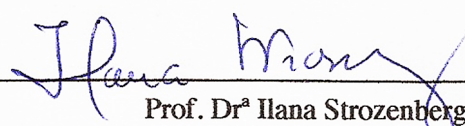
UMA ARTE DE FRONTEIRA: O FENÔMENO EDITORIAL “TARÔ” COMO LINGUAGEM ESTÉTICA

Leonardo Arroniz

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Aprovado por


Prof. Dr^a Maria Teresa Ferreira Bastos – Orientadora


Prof. Dr^a Ilana Strozenberg


Prof. M^a Andréia de Resende Barreto Vianna

Aprovada em: 5/12/2014

Grau: 10

Rio de Janeiro/RJ
2014

ARRONIZ, Leonardo.

Uma arte de fronteira: o fenômeno editorial “tarô” como linguagem estética / Leonardo Arroniz – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2014.

107 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2014.

Orientação: Maria Teresa Ferreira Bastos

1. Tarô 2. Linguagem estética 3. Literatura esotérica I. BASTOS, Maria Teresa Ferreira II. ECO/UFRJ III. Produção Editorial IV. Título

A todos aqueles que se permitem, sem limites,
imaginar.

AGRADECIMENTO

A minha mãe, Lina, pela confiança nas e estímulo das minhas capacidades, pela presença nos momentos de necessidade e por tudo aquilo de indizível que só posso definir por “amor materno”.

A meu pai, José, pelo carinho e o apoio inabaláveis, e por me ensinar a ser íntegro, esforçado e sempre considerar as diversas perspectivas de uma mesma situação.

A meu irmão, Gabriel, pelas risadas e pelas brigas, pelas conversas sobre os mais diversos mundos, por nunca me deixar esquecer a importância da fantasia e pelos incomparáveis sentimentos de afeto e sintonia entre nós.

A meu namorado, Júlio, pela paciência, pelo carinho, pela companhia insubstituível e pelas incontáveis horas ouvindo minhas ideias e conclusões para esse trabalho.

A minha orientadora, Teresa, pela atenção, pelos conselhos e pelas conversas, mas, principalmente, por acreditar no meu potencial e me fazer acreditar nele.

A meus amigos e familiares, pela consciência de que nunca faltam sorrisos que me recebam e abraços que me acolham. Um especial agradecimento: a Taíssa e Camila, pelo meu baralho de tarô; a Julia, pelos diversos livros; a Fernanda, pelas noites de leitura e divinação.

Ao Universo, pelos caminhos inusitados e surpreendentes, e a toda Espiritualidade que comigo caminha e me ilumina.

“Aprender é descobrir aquilo que você já sabe. Fazer é demonstrar que você sabe. Ensinar é lembrar aos outros que eles sabem tanto quanto você. Vocês são todos aprendizes, fazedores e professores”

Richard Bach, *Ilusões – As Aventuras de um Messias Indeciso*.

ARRONIZ, Leonardo. **Uma arte de fronteira**: o fenômeno editorial “tarô” como linguagem estética. Orientadora: Maria Teresa Ferreira Bastos. Rio de Janeiro, 2014. Monografia (Graduação em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, UFRJ. 107 f.

RESUMO

Os baralhos de tarô vêm apresentando, sobretudo nas últimas três décadas, um exponencial aumento de edições comercializadas mundialmente e publicadas em uma pluralidade de estilos, temáticas e simbologias. Diante desse cenário heterogêneo, o presente trabalho objetiva compreender essa diversidade artística e mercadológica contemporânea, que legitima e estimula a criação de versões aparentemente díspares sob uma mesma identidade editorial: tarô. Primeiramente, busca-se na evolução histórica desse conjunto de cartas as suas mutações iconográficas e subjetivas, e, em seguida, com base no seu atual posicionamento arquetípico e na sua estrutura formal, os fundamentos para a adaptabilidade de seu imaginário. Finalmente, procura-se situar esse produto no seu principal segmento de consumo: o mercado esotérico, intimamente relacionado à mentalidade espiritual eclética da Nova Era. Assim, por meio dessa análise, propõe-se a percepção do tarô enquanto uma linguagem estética híbrida, inserida na fronteira entre o místico, o expressivo e o comunicacional.

Palavras-chave: tarô; linguagem estética; literatura esotérica; mercado editorial; comunicação.

ARRONIZ, Leonardo. **Uma arte de fronteira**: o fenômeno editorial “tarô” como linguagem estética. Orientadora: Maria Teresa Ferreira Bastos. Rio de Janeiro, 2014. Monografia (Graduação em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, UFRJ. 107 f.

ABSTRACT

Tarot decks are exhibiting, especially in the last three decades, an exponential increase of editions sold worldwide and published in a variety of styles, themes and symbols. Given this heterogeneous setting, this study aims to understand this contemporary marketing and artistic diversity, which legitimizes and encourages the creation of seemingly disparate versions under the same editorial identity: tarot. First, we search in the historical evolution of this card pack its iconographic and subjective changes through the ages, and then, based on its current archetypal stance and in its formal structure, we seek the foundations for the adaptability of this deck imagery. Finally, we attempt to locate this product on its main consumer segment: the esoteric market, closely related to the eclectic New Age spiritual mindset. Thus, for this analysis, we propose the perception of tarot as a hybrid aesthetic language, inserted in the boundary between the mystic, the expressive and communicative.

Key-words: tarot; aesthetic language; esoteric literature; publishing market; communication.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01 Exemplos de cartas dos quatro naipes do baralho Mamlûk	20
Fig. 02 Cartas do Eremita, da Morte e da Lua no Tarô de Visconti-Sforza	22
Fig. 03 Cartas do Imperador, do Enforcado e do Julgamento no Tarô “Gringonneu”	24
Fig. 04 Exemplos da carta do Louco conforme o padrão dos Tarôs de Marselha	25
Fig. 05 Imagens das cartas do Carro e do Diabo segundo desenhos de Éliphas Lévi	29
Fig. 06 Cartas do Ás de Copas, Rei de Ouros e Seis de Paus no Tarô Universal Waite	33
Fig. 07 Cartas da Justiça, da Força e da Temperança no Tarô de Thoth	35
Fig. 08 Cartas da Imperatriz, da Torre e da Estrela no Tarô Marco Polo	36
Fig. 09 Cartas do Mago, da Alta Sacerdotisa e do Sol no Tarô Casanova	38
Fig. 10 Processo criativo da carta da Alta Sacerdotisa no <i>The Legend of Tarot</i>	42
Fig. 11 Exemplos de cartas do modelo Petit Lenormand (baralho cigano)	44
Fig. 12 Cartas da Morte, da Estrela e do Mundo Tarô Shadowscales	49
Fig. 13 Cartas da Alta Sacerdotisa, da Imperatriz e da Lua no Tarô Mitológico	51
Fig. 14 Cartas do Hierofante, do Enforcado e do Julgamento no Tarô do Antigo Egito	53
Fig. 15 Cartas do Louco, do Mago e da Torre no Tarô do Hobbit	54
Fig. 16 Cartas da Morte, da Temperança e do Diabo no Tarô das Donas de Casa	55
Fig. 17 Exemplos de cartas do baralho divinatório Oráculo da Deusa	58
Fig. 18 Cartas do Mago, do Eremita e da Torre no <i>78 Tarot</i>	62
Fig. 19 Cartas dos Enamorados, da Roda da Fortuna e do Sol no Tarô <i>Deviant Moon</i>	63
Fig. 20 Cartas do Louco, do Hierofante e do Mundo no Tarô dos Contos de Fada	65
Fig. 21 Cartas do Imperador, dos Enamorados e da Justiça no Tarô da Era de Aquário	70
Fig. 22 Cartas do Carro, da Roda da Fortuna e do Diabo no Tarô Namur	72
Fig. 23 Cartas da Imperatriz, do Imperador e do Hierofante no Tarô Haindl	76
Fig. 24 Cartas do Eremita, da Força e da Temperança no Tarô Pagão	81
Fig. 25 Cartas do Louco, do Julgamento e do Mundo no Tarô de Leonardo Da Vinci	85
Fig. 26 Esquema visual da tirada conhecida como “Cruz Celta”	100
Fig. 27 Esquema visual da tirada inspirada no homem vitruviano	101
Fig. 28 Cartas do Rei de Espadas, Dois de Copas e Oito de Paus no Tarô Crisálidas	103
Fig. 29 Os 22 Arcanos Maiores no Tarô Universal Waite	105

SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. A evolução cultural do tarô: contexto e iconografia	17
2.1 A origem profana	19
2.1.1 Os Tarôs de Marselha	24
2.2 O <i>revival</i> ocultista	26
2.2.1 Novas perspectivas editoriais	30
2.3 Rumo ao novo milênio	32
2.3.1 Sob a égide do contemporâneo	38
3. O gênero “tarô”: representações de um imaginário arquetípico	40
3.1 Um imaginário, muitos imaginários	45
3.1.1 Entre o céu e a terra	55
3.2 Um livro desmembrado	58
3.2.1 Um sábio calado	61
3.2.1.1 Livro com ilustração ou ilustração com livro?	64
4. Linguagens híbridas: o tarô esotérico e o espírito Nova Era	67
4.1 Mitologias particulares	76
4.1.1 Do leitor ao artista emancipado	85
5. Considerações finais	87
6. Referências bibliográficas	92
Apêndices	96
Anexo	105

1 INTRODUÇÃO

O tarô, compondo o atual cenário esotérico como uma das mais famosas ferramentas oraculares, é comumente percebido como um conhecimento hermético e tradicional, até mesmo sagrado. No entanto, estigmatizado tanto por sua associação com o esoterismo quanto por encantar o interesse popular, raramente esse instrumento é valorizado como merecedor de análise (DUMMETT, 1980; KNIGHT, 1991; FARLEY, 2009). Contudo, enquanto um objeto distanciado de sua utilização divinatória, este converge, no conjunto de suas lâminas, uma miríade de conteúdos que refletem elementos históricos, sociais, artísticos, filosóficos, psicológicos, antropológicos, linguísticos, semióticos etc. Ou seja, quando observado com um olhar crítico e interessado, é possível reconhecer nesse instrumento aspectos, por vezes, intencionalmente ignorados ou acidentalmente despercebidos.

Apesar da reprovação dos mais céticos, o tarô – tanto como produto quanto como temática – se tornou, nas últimas décadas, um fenômeno internacional. Na realidade, conforme destaca Helen Farley¹, esse baralho é a ferramenta ideal para o esoterismo contemporâneo, tanto em sua adaptabilidade conceitual quanto em sua estrutura formal. Desde de sua popularização no mercado, não só a variedade de baralhos comercializados aumentou como também a quantidade de livros, sites, blogs, fóruns, cursos, estudos e obras inspiradas no assunto. Segundo informações fornecidas pela Editora Record, em 12 de maio desse ano, somente as vendas do livro *Curso Completo de Tarô*, de Nei Naiff – possivelmente o mais famoso tarólogo brasileiro –, atingiram 28.000 exemplares no formato 14x21cm (caixa com livro, 78 cartas ilustradas e estojo, por R\$70,00), e 90.000 exemplares no formato de bolso (texto integral, cartas reduzidas no encarte, para montar, por R\$20,00). Até mesmo a prática das leituras automatizadas realizadas por programas de computador se tornaram incrivelmente rentáveis, como se pode identificar pelas ofertas de sites esotérico-espiritualistas como o *Personare* (www.personare.com.br).

Independente da validade dessas mercadorias e serviços, a estranheza da mercantilização de algo considerado místico pode se tornar alvo de críticas diante da contradição “sagrado” e “profano”, “físico” e “imaterial”. Contudo, importa-se enfatizar que o tarô, antes de sua aplicação oracular, é produto comercial editorial, elaborado artística e literariamente – similar à um livro de arte – e adaptado conforme às intenções mercadológicas. Apesar de sua aura

¹ Pesquisadora Honorária Senior na University of Queensland, é PhD em Estudos da Religião e autora de uma tese de doutorado que relata minuciosamente a evolução histórica do tarô.

sobrenatural, para que esse conjunto de cartas possa ser aplicado e explorado no contexto divinatório, é preciso que ele percorra todo um processo de materialização e reprodução (LINDEN, 2011), que envolve assuntos técnicos e burocráticos. Portanto, são necessários contratos com autores e idealizadores, edição das imagens e formas de apresentação das cartas, edição do livro e/ou manual que acompanha o baralho, produção e organização de elementos complementares (como guias e caixas), impressão e distribuição dos exemplares e, finalmente, a venda em livrarias ou em estabelecimentos especializados (físicos ou *online*s).

Mesmo antes da popularização comercial desse instrumento oracular durante a segunda metade do século XX – acompanhando as ideias do movimento *New Age* e a ascensão do esoterismo no mercado e na literatura (AMARAL, 2000; TINTI, 2004; DUARTE, 2010) –, o tarô sempre manteve essa relação intrínseca com sua materialidade visual. Diferente de outros sistemas divinatórios, como a astrologia (centrada na observação e análise dos corpos celestes) ou o *I Ching* (pautado na correspondência direta entre 64 "hexagramas" e aforismos específicos), a carga interpretativa do tarô depende de elementos mais palpáveis e menos estáveis formalmente: as cartas. Estas não são imagens fixas como, por exemplo, o alfabeto rúnico (também utilizado para fins divinatórios), estando sempre suscetíveis, no mínimo, a uma diversidade estilística nas ilustrações de cada lâmina – inerente à originalidade técnica dos artistas responsáveis por sua ilustração. Além disso, dentre essas mencionadas artes oraculares, o tarô é o único dispositivo não milenar e, conseqüentemente, o único cuja utilização não fizera parte da hierarquia divinatória de nenhum povo da antiguidade (BANZHAF, 2003).

Na realidade, segundo pesquisas realizadas pelo filósofo Michel Dummett (1925-2011)², os registros históricos sobre o tarô indicam que este, enquanto objeto, tem por volta de 600 anos de existência, mas que sua utilização oracular fora uma prática ainda mais tardia. Em nítido contraste com as tendências religiosas do ocidente, que se moviam em direção a uma maior secularização, o posicionamento subjetivo do tarô alterou-se, no século XVIII, do mundano para o sagrado, pois, até então, esse conjunto de cartas não passava de um baralho utilizado para fins de entretenimento (FARLEY, 2009). Na sua origem atestável, portanto, as imagens das lâminas tinham uma funcionalidade muito mais contemplativa e profana do que uma intenção mística ou, menos ainda, uma razão doutrinária milenar. No entanto, fora essa

² Além de reconhecido professor de Lógica da University of Oxford (1979-1992) e consagrado por seus estudos em Filosofia, Sir Michael Dummett foi um renomado pesquisador da história dos jogos de cartas e talvez a principal figura a preparar o terreno para os estudos subseqüentes acerca do jogo de tarô. Dentre suas contribuições, incluem-se não só a desmistificação das origens desse baralho como, também, uma exaustiva pesquisa acerca das regras dos jogos que este fazia parte.

percepção misteriosa que alcançou uma repercussão mundial, obtendo especial anuência, conforme destaca Nei Naiff (2010)³, nos países da América Latina, onde não se desenvolveu, em nenhum período, a cultura de se jogar com essas cartas.

Apesar disso, ou precisamente devido a essa peculiaridade histórica, os diversos baralhos de tarô já produzidos, ao contrário do que pode cogitar o senso comum, não apresentam uma unidade ou, nem mesmo, uma estrita linearidade iconográfica ao longo dos anos (WAI-TE, 1926; DUMMETT, 1980; KINGHT, 1991; GREER, 2006; FARLEY, 2009; NAIFF, 2010). Tanto em suas raízes lúdicas quanto na posterior abordagem ocultista, as alegorias presentes em cada carta estavam constantemente sujeitas a alterações, adaptações e, até mesmo, "retificações". Entretanto, fora a partir do século XX que essa variedade de obras criativas sobre o tarô ganhou considerável estímulo e demanda, respaldada por uma nova percepção subjetiva acerca de seu papel multifacetado enquanto instrumento psicológico, artístico, esotérico, criativo e espiritual. Durante esse período, é possível constatar uma crescente expansão na publicação de diferentes versões, sobretudo após a década de 1970, quando modelos de temáticas diversas são cada vez mais frequentes (KNIGHT, 1991; FARLEY, 2009).

Os *designs* dos baralhos, longe de se resumir unicamente a sua aplicação oracular, passam a dialogar, através da sua materialidade, com diferentes públicos: mitológicos – Tarô Céltico (Lo Scarabeo, 2000), Tarô do Olimpo (Lo Scarabeo, 2002), Tarô Afro Brasileiro (Lo Scarabeo, 2006), Tarô dos Anjos (Harper Collins, 1995) etc –; inspirados em literatura – Tarô Shakespeariano (Aquarian Press, 1997), Tarô dos Vampiros (Madrás, 2010), Tarô Senhor dos Anéis (U.S. Games, 1997), Manga Tarô (Connections, 2006), Tarô Jane Austen (Lo Scarabeo, 2006) etc –; remetentes à história da arte – Tarô Botticelli (Lo Scarabeo, 2007), Tarô Art Nouveau (U.S. Games, 1989), Tarô William Blake (Harper Collins, 1995), Tarô Universal Dali (U.S. Games, 2012) etc –; baseados em culturas e folclores – Tarô Arturiano (Aquarian Press, 1991), Tarô Chinês (U.S. Games, 1989), Tarô das Bruxas (Pensamento, 2012), Osho Zen Tarô (St Martins Press, 1995), Tarô das Criaturas Fantásticas (U.S. Games, 2007) etc. Além de baralhos como Tarô do Kama Sutra (Madrás, 2012), Tarô Quântico (Kunati Inc., 2008), Tarô Gótico (Monolith, Graphics, 2002), Tarô do Sagrado Feminino (Lo Scarabeo, 2014), Tarô do Povo Gato (US Games, 1985).

Um baralho de tarô, portanto, é similar a qualquer outra obra intelectual, comunicando ideias cuja expressão reflete o espírito criativo e a personalidade de seus autores que, se apro-

³ Pseudônimo de Claudinei Santos, Nei Naiff é possivelmente o mais famoso tarólogo brasileiro, com diversos livros publicados no assunto e em outras modalidades esotéricas.

priando de um determinado imaginário cultural, propõem uma materialização de sua mensagem e, conseqüentemente, uma nova forma de apresentação das cartas (MANZO, 1987; CASTRO, 2010). Na realidade, a própria estrutura linguística e o posicionamento subjetivo do tarô, no presente contexto, fornecem a fundamentação necessária para a existência de representações sensivelmente distintas quanto suas temáticas, estilos e simbologias. A percepção arquetípica (KNIGHT, 1991; NICHOLS, 1997; BANZHAF, 2003; GREER, 2006; FARLEY, 2009; NAIFF, 2010) acerca das alegorias representadas propulsiona as mais diversas produções criativas, pois, enquanto conceitos universais e abstratos, permitem uma amplitude interpretativa imensurável, resultando em associações e intertextualidades tão diversas quanto seus leitores (e autores).

A receptividade acerca dessa diversificação de baralhos, de modo geral, parece positiva por parte do grande público. Primeiro, devido ao exponencial crescimento na variedade de novas cartas (BANZHAF & THELER, 2006), principalmente na última década: ao investigar o site *Aeclectic Tarot* (www.aeclectic.net/tarot/)⁴, é possível encontrar mais de mil edições distintas – sem se quer exaurir as possibilidades, pois alguns tarôs de origem brasileira, por exemplo, não aparecem na lista. Segundo, a percepção da existência de um público consumidor específico desses artigos – muitas vezes, com hábitos de colecionador (SIM, 2004; GREER, 2006; FARLEY, 2009) – fez com que certas editoras se segmentassem no ramo "tarô", como a *Lo Scarabeo* – fundada na Itália, mas com filial no Brasil (loscarabeo.com.br) –, com mais de 200 baralhos diferentes publicados, e a *U.S. Games Systems, Inc* (EUA), com mais de 50 – além de diversos livros e produtos relacionados. As principais editoras brasileiras encarregadas da publicação e distribuição desses produtos são as de segmentação esotérica, como as editoras paulistas Madras, Pensamento e Alfabeto; a comercialização, por sua vez, por livrarias como a Saraiva, a Travessa e a Cultura. Além disso, sites nacionais especializados, como a loja virtual *Simbólica* (loja.simbolika.com.br), fornecem a possibilidade de venda e entrega de edições importadas, compensando a deficiência do mercado interno – focado mais na publicação de livros como produtos dessa temática.

Conforme reflete o escritor e esoterista Gareth Knight (1991), essa atividade editorial febril e a exponencial popularização do tarô, sem dúvida, resulta em algumas produções efêmeras e triviais, que, entretanto, se apresentam, simultaneamente, enquanto indicativos de que

⁴ O maior e mais antigo fórum virtual sobre tarô na Internet. Existente desde 1996, o site se dedica a todos os aspectos desse baralho, disponibilizando não só uma extensa lista (constantemente atualizada) de diferentes baralhos oraculares comercializados mundialmente, como estudos e discussões sobre as cartas, acervo dos principais livros sobre o assunto e leituras automatizadas gratuitas.

a expressividade proposta por esse baralho reflete e/ou sintoniza com alguma necessidade da sociedade contemporânea. De fato, esse conjunto pictórico pode ser considerado um mecanismo comunicacional diferenciado, permitindo novas possibilidades de construção discursiva enquanto uma estrutura artística sequencial e interativa, contemplável esteticamente e aplicável ao ato permutável da “leitura de cartas” – com os mais diversos objetivos. Similar aos capítulos de um livro ilustrado, cada lâmina de um baralho apresenta sua respectiva imagem (as figuras), “legenda” (a nomenclatura) e “paginação” (a numeração) – além das explicações presentes nos manuais –, que compõem, individualmente ou em conjunto com outras cartas, as passagens da “narrativa” de cada edição.

Justamente diante do cenário comunicacional da “civilização da imagem” (JOLY, 2007) e da customização de bens e serviços, o presente trabalho busca analisar o produto editorial denominado “tarô” enquanto uma linguagem estética específica, convivendo simultaneamente entre uma cornucópia de exemplares e uma unidade classificatória. Para tanto, em consonância com a própria lógica (auto)instrutiva da literatura esotérica, as constatações acerca do posicionamento subjetivo desse baralho e de suas possíveis utilizações partem da análise bibliográfica de tarólogos renomados, com livros e cursos reconhecidos, e de diferentes nacionalidades (Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos, Argentina e Brasil).

No primeiro capítulo, portanto, resgata-se o percurso desse baralho na história – do entretenimento lúdico, ao sagrado milenar e, enfim, ao esotérico arquetípico –, apresentando seus diferentes posicionamentos e a simultânea transformação do imaginário associado às cartas. Com isso, busca-se desmistificar muitas das predisposições valorativas em relação ao tarô, destacando a importância ontológica de sua materialidade física e do papel criativo (intelectual e artístico) evidentemente autoral na alegoria de cada arcano. Em seguida, no segundo capítulo, analisa-se a dualidade do tarô entre o universo conceitual e a forma como esse conteúdo abstrato se manifesta linguisticamente na morfologia das cartas, de forma que uma mesma identidade se mantenha entre as diversas versões. Quanto a isso, destaca-se a acepção simbólica dos conteúdos manifestados e a percepção mitológica acerca de cada personagem, fortalecida pelo caráter narrativo do tarô enquanto agente metafórico. A partir disso, analisa-se as características editoriais desse baralho, comparando-o com os elementos e a funcionalidade de um livro ilustrado e apresentando-o como um conjunto completo e ordenado, mas potencialmente interativo devido a liberdade móvel inerente a cada carta.

Finalmente, no terceiro capítulo, o trabalho faz considerações acerca desse “instrumento” e sua inserção no mercado esotérico contemporâneo, refletindo os aspectos da relação entre espiritualidade, indivíduo e consumo relativizados sob a égide do movimento Nova Era

(AMARAL, 2000; TINTI, 2004; FARLEY, 2009; DUARTE, 2010). Portanto, a partir desse cenário, analisa-se o comportamento e o papel da literatura de segmentação esotérico-espiritualista na vulgarização de assuntos antes reservados às vivências presenciais e, agora, acessíveis pública e globalmente. Da mesma forma, destaca-se o intenso sincretismo simbólico e a valorização da experiência espiritual pessoal como preceitos para o sucesso midiático do tarô e sua crescente quantidade de edições. Finalmente, pondera-se a respeito da importância dessa variedade de imaginários e do estímulo criativo e reflexivo dessas estéticas mitológicas particulares – tanto no contexto da "leitura das cartas" quanto em sua utilização como um "livro de arte".

2 A EVOLUÇÃO CULTURAL DO TARÔ: CONTEXTO E ICONOGRAFIA

Apesar das diversas pesquisas históricas e dos esforços de autores dedicados à comprobabilidade das informações, o tarô ainda é amplamente percebido como um instrumento oracular de origem arcaica, receptáculo de uma simbologia oriunda dos misteriosos templos das areias encantadoras do Antigo Egito (FARLEY, 2009). Essa concepção é, por vezes, ampliada pela evocação da clássica e enigmática figura da cartomante cigana, acompanhada de imagens de incenso, cristais e olhares misteriosos, que analisam cada carta com uma aparente sabedoria passada através de gerações. Para os leigos no assunto, as alegorias de cada lâmina possuem algum sentido tradicional e hermético que apenas aqueles que foram iniciados em seus segredos são capazes de compreender. Entretanto, embora nem sempre utilizada de maneira oportunista, essa visão romântica, justamente devido ao fascínio que causa, é intencionalmente explorada por muitos meios de comunicação e profissionais (cartomantes, escritores, editores, lojistas etc) como um atrativo à fantasia de consumidores em potencial.

Apesar do uso sincero de elementos esotéricos por muitos tarólogos como um recurso subjetivo para a elevação de uma determinada "realidade simbólica" – promovendo uma espécie de metanoia ("transformação de consciência") naqueles envolvidos no ato da leitura –, alegar uma relação intrínseca entre o tarô e uma origem mística é extrapolar àquilo apontado pelos registros documentais. Primeiramente, em relação a seus aspectos históricos, o tarô tem por volta de seis séculos de existência rastreável e, ao que diversos materiais apontam, surgiu em território europeu antes da chegada dos ciganos no continente (WAITE, 1911; DUMMETT, 1980; KNIGHT, 1991; FARLEY, 2009). Segundo, ao contrário da opinião comum, a simbologia de cada arcano – atual denominação utilizada para se referir às cartas do tarô – não se manteve exatamente a mesma ao longo de sua existência, apresentando notáveis variações no decorrer dos séculos. A própria denominação "arcana", conforme enfatiza Dummett (1980), fora cunhado juntamente com as teorias ocultistas sobre a origem desse baralho, no século XVIII, de forma a ratificar um suposto aspecto antigo e secreto dessas cartas.

Essa flexibilidade representou uma grande dificuldade para os historiadores da arte e dos jogos em descrever o tarô dentro de um modelo específico, justamente pela sua variedade estética e conceitual. Tais mutações, entretanto, procederam cadenciadamente, assim como ocorre com outras invenções humanas, não podendo se esperar "mais do que uma, no máximo duas novas ideias da mesma fonte simultaneamente" (DUMMETT, 1980, p. 170, tradução

nossa)⁵. Nesse sentido, tentar adequar as descrições do tarô de forma a incluir todos os modelos ao longo dos séculos, generalizando sua história, resultará, inevitavelmente, em uma definição extremamente vaga ou altamente excludente. Para se compreender melhor a própria evolução desse baralho, é ideal pensá-lo em seus diferentes momentos culturais, pois cada um desses períodos imbuem significados às cartas que, embora transparentes em um contexto, podem ter uma conotação completamente diversa em outro (FARLEY, 2009).

Um olhar para o *corpus* amplo dos baralhos de determinados períodos, mesmo aqueles superficialmente divergentes, pode indicar uma similitude em seu padrão ou em sua abordagem simbólica e representativa. Atualmente, o tarô é entendido como um conjunto totalizando 78 lâminas, com uma distinção interna entre 22 Arcanos Maiores (cartas com temas individuais) e 56 Arcanos Menores (divididos em quatro naipes, com dez cartas numeradas e quatro cartas da corte) (WAITE, 1911; KNIGHT, 1991; BANZHAF, 2003; GREER, 2006; FARLEY, 2009; NAIFF, 2010). Portanto, assim como um gênero literário ou como um gênero fotográfico, existe alguma hierarquia formal, estética e/ou semântica que permite e permitiu diferenciar o tarô de outros conjuntos de carta. Essa tipificação não só serve à categorização, mas cerceia as possibilidades criativas daqueles que desejam idealizar novos significantes para suas cartas, se tornando necessário interpretar quais personagens e imaginários serão reconhecidos e aceitos como legítimos. Nesse sentido, é fundamental que o autor de um novo baralho eleja determinadas apropriações e intertextualidades que evidenciem o diálogo de sua produção artística com elementos considerados fundamentais à expressão dos arcanos.

As mutações iconográficas do tarô, portanto, estão intimamente ligadas a diferentes percepções coletivas e padrões de uso, uma vez que, devido à sua materialidade, suas estruturas textuais (imagem, ordem e nominação) apresentavam distintas funcionalidades e características conforme seu posicionamento subjetivo no contexto sociocultural (FARLEY, 2009). Os conteúdos manifestados pelas representações presentes no *corpus* de cada exemplar de tarô devem sua presunção de autenticidade a essa percepção abstrata sobre a linguagem elementar das cartas e a sua inserção em determinados imaginários. Então, para se compreender a aceitação e reconhecimento de um baralho enquanto uma "nova versão" – e não um produto distinto –, é preciso percebê-lo diante de uma perspectiva "semiopragmática", isto é, desvendando-se as predisposições de leitura dos seus signos conforme o contexto de produção e recepção da obra (JOLY, 2007). Contudo, conforme prossegue Martine Joly,

⁵ "[...] we cannot expect more than one, or at most two, new ideas from the same source simultaneously".

A idéia principal é a de que a interpretação de um texto não só pressupõe a interação de leis internas e externas (como as da sua produção e as da sua receptividade), como pressupõe também o contexto de experiência anterior no qual se inscreve a percepção estética. O que significa que, mesmo no momento em que surge, uma obra nunca se apresenta como uma novidade absoluta que surge num vazio de informação; devido a um vasto jogo de anúncios, de sinais – manifestos ou latentes –, de referências implícitas, de características já familiares, o seu público está predisposto a um certo modo de recepção. (JOLY, 2007, p.70)

Assim, a intenção de apresentar as diferentes convenções estilísticas e iconográficas do tarô ao longo de seus contextos históricos está intimamente ligada ao entendimento da construção constante, até o presente, de um "horizonte de expectativa" (JOLY, 2007) acerca desse baralho. Ou seja, de forma a debater como esse instrumento alcançou o atual sucesso internacional – tanto enquanto temática de interesse, mas, inevitavelmente, enquanto produto artístico editorial –, é preciso compreender seu processo de intensa adaptabilidade a diferentes conjunturas e públicos e, igualmente, a importância dessa adequação para a constituição de um atual gênero discursivo eclético que, em sua flexibilidade e abrangência, está em total consonância com a necessidade de expressão comunicacional e esotérica contemporânea.

2.1 A ORIGEM PROFANA

Ao relatar sua passagem de uma curiosidade romântica pelo tarô para uma saga de estudos mais aprofundados sobre a história desse baralho, Nei Naiff (2010) expressa uma das experiências de maior recorrência àqueles que se fascinam pelos mistérios da taromancia: a descoberta de uma origem mundana e relativamente próxima dessas cartas. Apesar da comum surpresa diante dessa informação, a falta de reconhecimento da mesma se deve, sobretudo, a desproporcionalidade entre a reduzida quantidade de estudos detalhados sobre os fatos históricos e o imenso volume de bibliografias que constantemente revisitam e reciclam ficções esotéricas – preservando o desejo por uma pseudolegitimidade arcaica (FARLEY, 2009). Na realidade, os dados acerca do passado renascentista do tarô não são tão recentes, sendo amplamente detalhados por Michael Dummet (1980) há mais de três décadas, mas já reconhecidos por alguns estudiosos nonocentistas – como evidenciado por publicações de Waite (1911)⁶ no começo do século XX.

⁶ Arthur Edward Waite (1857-1942), talvez o tarólogo mais conhecido do mundo, foi um estudioso ocultista e membro da Ordem Hermética da Aurora Dourada, tendo idealizado um dos mais populares tarôs divinatórios da história.

Em um esforço para expor a falta de veracidade das teorias ocultistas, Dummett (1980) aponta uma série de questões suscitadas a partir da coletânea de dados históricos sobre o tarô de forma a comprovar seu provável surgimento na Europa do século XV como um simples jogo da corte italiana. Seguindo uma cronologia desse passado lúdico, os primeiros jogos de carta a serem introduzidos na Europa foram trazidos do mundo islâmico (para Florença, Siena, Alemanha, Suíça e França) por volta de 1377; esses baralhos mamelucos (fig.1) – semelhantes tematicamente aos baralhos convencionais da atualidade –, ao que tudo indica, seriam os predecessores imediatos do tarô (DUMMETT, 1980; KNIGHT, 1991; FARLEY, 2009). Este, segundo Dummett (1980), se constituiu enquanto uma inovação ao acrescentar ao corpo dos baralhos convencionais um conjunto específico de lâminas cuja função era vencer (triunfar) de todos os outros naipes. Essas figuras, atualmente conhecidas como "Arcanos Maiores", eram denominadas, à época, como Trunfos, sendo característicos pelas imagens elaboradas e a ausência de naipes ou repetições no baralho (denominado *cartes da trionfi*).



Fig.1: Exemplos de cartas do baralho Mamlûk, exibidas no Museu Topkapi de Istambul. São os equivalentes, respectivamente, do cinco de ouros (darâhim, antiga moeda árabe); ás de espadas (cimitarra, espada muçulmana); seis de paus (jawkân, tacos de polo); três de copas (tûman, taça bizantina).

Fonte: http://www.clubedotaro.com.br/site/h23_15_mamluk.asp

Essa complexificação se torna de extrema importância, pois seu advento está intrinsecamente ligado ao reconhecimento de determinados conjuntos de carta enquanto "tarô". O próprio termo "trunfo" (*trionfo*), de acordo com Dummett (1980), tem sua etimologia ligada à invenção desse agrupamento "extra" de lâminas – apenas posteriormente sendo utilizado para definir um tipo de jogo acessível através de outros baralhos – e a ausência de menção das

mesmas, conforme destaca Farley (2009), impede que se conclua sobre que tipos de baralho determinados documentos se referiam. Na realidade, o prestígio desse conjunto (Trunfos/Arcanos Maiores), em detrimento dos outros componentes (Naipes/Arcanos Menores), é perceptível inclusive durante as primeiras especulações ocultistas e perpetuado ainda contemporaneamente. Diversos tarólogos enfatizam e enfatizaram os Arcanos Maiores por seu conteúdo simbólico mais profundo e sua capacidade de incorporar mensagens universais que transcendem o contexto oracular; os Arcanos Menores, por outro lado, são vistos como representativos de eventos mais mundanos, ou mesmo utilizados somente para fins adivinhatórios (WAITE, 1911, 1926; BANZHAF, 2003; BANZHAF & THELER, 2006; NAIFF, 2010).

O fascínio pelas imagens dos Trunfos, que perdura até hoje, também era sensível para as cortes renascentistas. De acordo com o historiador de arte Giordano Berti (2006), as primeiras cartas foram todas pintadas individualmente, muitas vezes por miniaturistas e em materiais preciosos; algumas até mesmo recobertas com uma fina folha de ouro. Esse preciosismo evidencia o valor ostentativo e aristocrático desses primeiros baralhos, pressupondo, igualmente, um uso restrito aos membros da nobreza. Além disso, havia uma nítida preocupação adjacente com a durabilidade dessas cartas mais dispendiosas, uma vez que os exemplares menos sofisticados, feitos em suportes menos resistentes para uso mais corriqueiro da corte, dificilmente sobreviveriam até os dias de hoje (BERTI, 2006).

Os baralhos mais antigos a que se têm resquícios seguem justamente essa estética e datam da primeira metade do século XV, estando relacionados à linhagem dos Viscondes de Milão⁷: o tarô *Visconti di Modroni*, creditado como sendo o mais antigo de todos, e o tarô *Brambilla* (1442-1445), ambos comissionados pelo Duque Filippo Maria Visconti – mas nomeados a partir de donos posteriores – e característicos pelo florim de ouro no naipes de moedas; e também o tarô *Visconti-Sforza* (fig.2), pintado para Francesco Sforza e sua mulher Bianca Visconti (filha de Fillipo Maria), sendo o baralho mais recente dos três, mas também o mais completo – com emblemas dos Visconti nos naipes de copas e moedas e dos Sforza nos outros dois (BERTI, 2006; FARLEY, 2009). Segundo análise minuciosa apresentada por Helen Farley (2009), cada um dos Trunfos desses baralhos discorrem claramente sobre alegorias, eventos e personagens relevantes aos Viscondes da corte milanesa.

A respeito disso, é possível se concluir uma utilidade primária à imagem das cartas que não se destacava tanto pela representação de um simbolismo implícito – muito menos

⁷ O pintor renascentista e neoplatonista Bonifácio Bembo (1447 - 1777) é comumente creditado pela confecção desses baralhos.

dedicado à intenção de salvaguardar um significado metafísico –, mas sim a constatação e comunicação figurativa de determinados fatos que, por sua vez, estavam imersos em uma realidade sociocultural comum à época (FARLEY, 2009). Da mesma forma, essas imagens não pareciam se submeter ou subordinar à lógica pragmática da jogabilidade dos trunfos (como as repetições invariavelmente presentes nas cartas de naipe), e sim manter um papel expressivo adjacente. Essa certa autonomia das alegorias pôde se tornar mais perceptível após a rápida propagação do modelo de tarô de Milão para Ferrara e Bologna e, finalmente, para o resto da Europa no século XVI (DUMMETT, 1980), o que resultou em diversas adaptações do baralho conforme as intenções dos artistas criadores e dos indivíduos que os comissionavam (FARLEY, 2009).

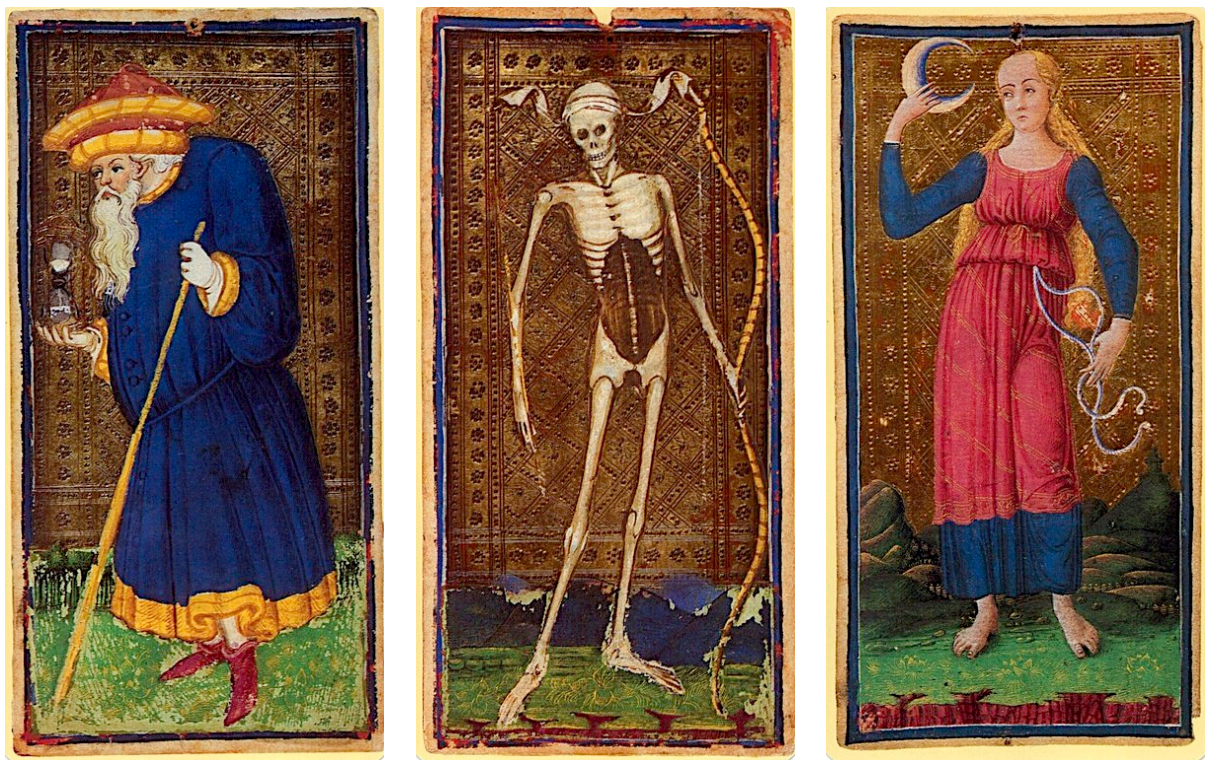


Fig.2: Respectivamente, os equivalentes aos arcanos do Eremita (apresentado enquanto o Tempo), da Morte (presente em, provavelmente, todas as versões dos Trunfos) e da Lua (refletindo, junto com o Sol e a Estrela, o interesse renascentista pela astrologia) no Tarô de Visconti-Sforza.

Fonte: <http://www.pinterest.com/annebhd/pierpont-morgan-visconti-sforza-tarot-deck/>

Não só as personagens dos Trunfos originários da corte italiana sofreram variações – como a presença de animais e plantas nos exemplares austríacos e belgas, por exemplo (DUMMETT, 1980) – como a própria estrutura do conjunto de cartas se flexibilizou conforme seu novo contexto de produção. Durante esse período, a estrutura típica de 78 cartas – quase idêntica a do tarô *Visconti-Sforza* – ainda não havia se consolidado, portanto, diversas

experimentações estavam em curso, por exemplo: o baralho *Visconti di Modrone* possuía três Trunfos a mais (as virtudes teológicas: Fé, Esperança e Caridade) além de seis cartas da corte por naipe; o baralho *Tarocchino* possuía 62 cartas (com os naipes de 2 a 5 ausentes); o baralho *Minchiate* possuía 97 cartas (com a remoção da Papisa, mas acrescentando a carta Prudência, as três virtudes teológicas, os quatro elementos e os doze signos do zodíaco como Trunfos) (FARLEY, 2009; NAIFF, 2010).

Esses estágios intermediários entre o surgimento do tarô e sua padronização futura, embora inconsistentes em se definir enquanto uma estrutura específica, já exibiam duas questões pertinentes à categorização comum de suas cartas. A primeira, diz respeito a uma unidade objetiva e formal que, como mencionado acima, é determinante para a identificação de um tarô desde sua origem: a divisão interna entre as cartas de Trunfo e as cartas de Naipe (DUMMETT, 1980; FARLEY, 2009). A segunda, por sua vez, se apresentava enquanto uma unidade subjetiva, mas evidente entre os exemplares confeccionados: a recorrência de elementos típicos da conjuntura europeia do século XV. Farley (2009) comenta que uma investigação minuciosa das preocupações mundanas e espirituais da Itália Renascentista esclareceria o significado de muitos dos misteriosos símbolos dos primeiros baralhos de tarô.

A reincidência de determinadas temáticas e símbolos nas cartas, assim como uma certa estética semelhante entre os baralhos, devia-se, primeiramente, a um repertório simbólico comum à época, representado simultaneamente em diversas outras produções artísticas – quadros, arquiteturas, livros, indumentárias, afrescos etc (FARLEY, 2009). Contudo, além de seu apelo contemplativo, esse imaginário coletivo detinha uma significância indireta à mecânica do jogo de tarô, concernente à pregnância de sua pictografia e seu caráter "utilitário". Diferentemente dos arcanos atuais, os Trunfos da maioria dos primeiros conjuntos ainda não possuíam nomenclatura ou numeração, e, devido a seu caráter alegórico, suas ilustrações também não forneciam indicação explícita de seu *rank* – como no caso das cartas de naipe (FARLEY, 2009; KNIGHT, 1991; NAIFF, 2010). Por serem, ainda, predominantemente restritas aos círculos aristocráticos – devido a falta de suportes com melhores custo e benefício (BERTI, 2006) –, não havia necessidade de uma especificidade clara sobre seus detalhes, pois, sendo um grupo seletivo a utilizá-las, bastava que se acordasse sobre a ordem desejada. Entretanto, para que esta fosse viável, era preciso que se reconhecesse nas figuras a sua identidade para presumir sua posição, por isso a necessidade de que a imagem mantivesse uma intertextualidade facilmente decifrável para os indivíduos da época.

Segundo Dummett (1980), os primeiros pintores de Trunfos usavam figuras de relativamente simples memorização e, portanto, questões do repertório imagético comum, como

elementos da sociedade medieval (hierarquia de classes, contratos sociais, vida cotidiana etc), da doutrina católica (passagens bíblicas, virtudes e pecados, moral cristã etc) e do pensamento renascentista (astronomia, alquimia, mitologia etc). Esse potencial dialético do tarô, enquanto jogo e enquanto arte, com a vida europeia fora um dos principais motivos para o crescente sucesso das cartas que, gradualmente passavam a ser associadas com personagens mais habituais: forças indiscriminadas fora do controle humano, como a Morte, a Sorte, o Tempo, o Amor e a Loucura; também forças humanas representantes das instituições da Igreja e do Sacro Império Romano; o auxílio das Virtudes, a presença dos Astros e o desejo da Vida Eterna.



Fig.3: Respectivamente, os equivalentes às cartas do Imperador (uma das alegorias da hierarquia social), do Enforcado (apresentado enquanto Traidor ou Ladrão) e do Julgamento (uma das representações típicas do imaginário cristão) no Tarô “Gringonneur” (final do século XV), presente na Biblioteca Nacional da França.

Fonte: http://www.clubedotaro.com.br/site/h23_15_gringonneur.asp

2.1.1 Os Tarôs de Marselha

A conhecida formatação do Tarô de Marselha é de indubitável importância para os tarólogos contemporâneos. Entendido como um padrão "clássico" – ou mesmo original (NAIFF, 2010) – da simbologia do tarô, ele é comumente utilizado como base de estudo para os iniciantes na cartomancia e percebido como o progenitor de todos os baralhos subsequentes. Interessantemente, esse último fato não é completamente infundado, pois a participação peculiar desse modelo na história das cartas é de tamanho sucesso e reprodutibilidade que

revolucionou o comércio europeu desses produtos. Conforme afirma Dummett (1980), a partir do século XVII, o *design* desses tarôs tornou-se dominante na maioria dos países da Europa, principalmente na França, que transformou-se na maior produtora de cartas da época.

Apesar da história antiga desse baralho, o nome "Tarô de Marselha" foi adotado recentemente, em 1930 – por Paul Marteau, da editora Grimaud –, e nomeado após um exemplar típico feito pelo artista Nicholas Conver, por volta de 1760, na cidade de Marseille (FARLEY, 2009). Usualmente referido no singular, o termo "Tarô de Marselha" pode causar a impressão de que se remete a um único baralho, quando, na realidade, se trata de um padrão iconográfico adotado por muitos outros confeccionadores de cartas do período, havendo amostras quase idênticas (fig.4), como os exemplares de Jean Noblet (cerca de 1650) e Jean Dodal (cerca de 1701). Segundo Farley (2009), ao menos no início do século XVII, esse modelo já havia assumido sua forma definitiva, reproduzida por artesãos franceses e suíços.

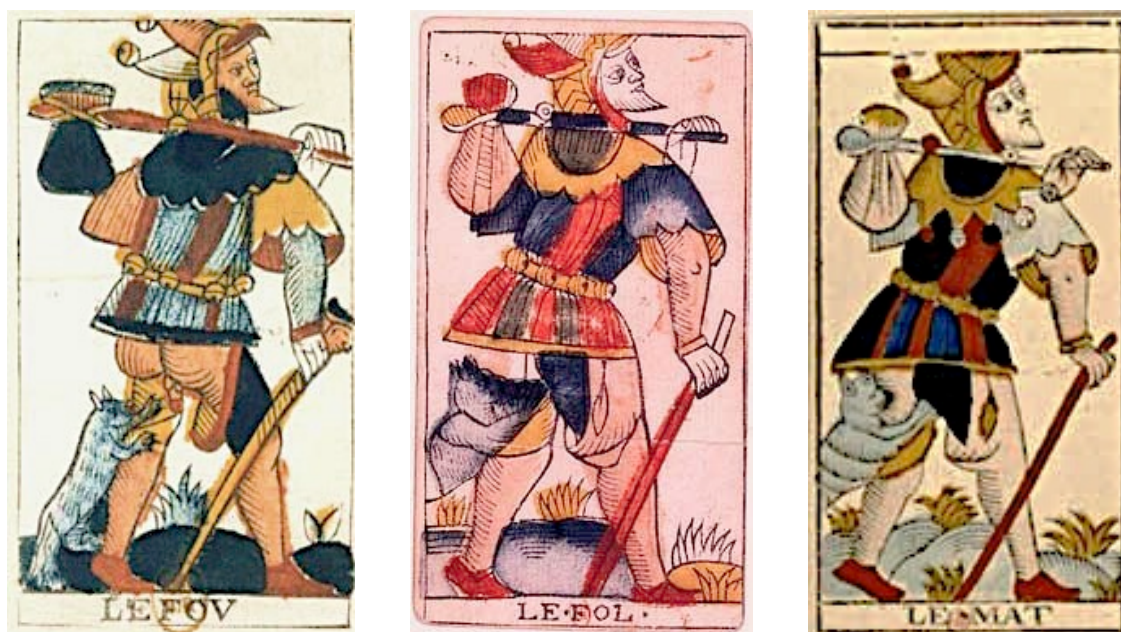


Fig.4: Três exemplos da carta do Louco conforme o padrão dos Tarôs de Marselha – respectivamente, nos baralhos de Jean Noblet, Jean Dodal e Nicholas Conver.

Fonte: <http://www.clubedotaro.com.br/site/index.asp>

Após Milão sucumbir às forças da França e da Suíça no século XVI, o tarô lentamente começou a perder influência no território italiano, mas, em um processo inverso, angariou uma grande receptividade nos países conquistadores, se consolidando primeiramente no mercado interno francês (DUMMETT, 1980). Nesse período, cidades como Rouen e Lyon se tornaram centros exportadores para Espanha, Flanders e Portugal; registros fiscais apontam a importância dessa crescente indústria, que se estendeu para Paris (em 1595) e Nancy (em

1599) e, em 1631, testemunhou Marseilles recebendo um mandato real por suas atividades manufadoras (KNIGHT, 1991). As edições publicadas nessas regiões – que se tornaram importantes pólos econômicos da França – eram as principais comercializadas e, consequentemente, se tornaram uma referência estética em relação ao tarô, amplamente copiadas por quase todos os produtores suíços, alemães e austríacos e, a partir do século XVIII, até mesmo por artesãos italianos (FARLEY, 2009).

Embora não haja uma explicação óbvia para o sucesso desse *design*, algumas características se destacam. A primeira, mais subjetiva, se relaciona ao imaginário alegórico das cartas, que reunia algumas das temáticas mais recorrentes nos predecessores italianos, já conhecidos e disseminados por mais de um século (FARLEY, 2009). As outras, por outro lado, enfatizam questões concernentes à lógica produtiva do incipiente mercado editorial da época, que possivelmente encontrou no modelo de Marselha uma possibilidade lucrativa significativa. De início, se percebe a utilização de alternativas muito mais econômicas aos suportes de confecção dos baralhos, comparativamente aos seus predecessores; além disso, os traços simples e as formas pouco elaboradas permitiram uma ampliação notável da produtividade, recorrendo ao emprego do processo de impressão por xilogravura e, sobretudo, possibilitando a aplicação de cores pelo uso de escova e estêncil (similar à serigrafia).

Diante dessa revolução quantitativa no processo de manufatura, o tarô pôde iniciar sua ascensão mercadológica internacional, com o surgimento de centros produtores verdadeiramente segmentados. Além da acessibilidade propiciada pelas questões técnicas de reproduzibilidade e do apelo imagético alegórico, as edições de Marselha apresentavam em seu *layout* dois elementos que – embora não exclusivos desses baralhos –, de fato, contribuíram para a sua popularidade: a exibição de número e nomenclatura específica em todos os Trunfos (KNIGHT, 1991; FARLEY, 2009; NAIFF, 2010). Esse detalhe não apenas facilitou a generalização comum do jogo de tarô (devido ao *rank* nitidamente estipulado), como fora fundamental para consolidação, pela massificação e recorrência, da estrutura culturalmente convencionalizada, conhecida até hoje, das 78 cartas, com seus respectivos naipes e personagens.

2.2 O REVIVAL OCULTISTA

O século XVIII representou para Europa um desenvolvimento sem precedentes. O crescente pensamento racionalista do período Iluminista defendia a não recorrência a especulações metafísicas para a explicação fenomenológica da realidade, privilegiando, ao invés, as faculdades racionais humanas e as instrumentações científicas. Essa ideologia culminante na

Revolução Francesa rejeitava tanto o Antigo Regime quanto as instituições religiosas, resultando em uma secularização da sociedade. Privados do consolo da Igreja – incapaz de se adequar às novas formas políticas –, mas agraciados com uma liberdade de escolhas e possíveis crenças, muitos indivíduos da época resistiram ao império da Razão por meio de expressões artísticas e literárias como o Romantismo e o Simbolismo, mas também pela redescoberta do Ocultismo, abraçando ideias da astrologia, da alquimia, da cabala, do oriente, do hermetismo e da divinação, além do surgimento de significantes correntes místico filosóficas, no território francês, como o Espiritismo, a Teosofia e o Martinismo (FARLEY, 2009).

Assegurada a vitória e consolidação do poder da França no Egito, Napoleão levou um grupo de cientistas e arqueologistas para essas terras arcaicas, garantindo um fluxo constante de artefatos antigos para o país europeu, o que resultou em um incrível fascínio e curiosidade pela exótica sociedade das margens do Nilo. Segundo Farley (2009), essa crescente egiptomania fora adotada rapidamente por muitos esoteristas da época, sobretudo por cidadãos parisienses, e encontrou na Maçonaria uma espaço de intenso estudo de seu folclore – juntamente com outros conhecimentos místicos –, apelando, através de seu rico simbolismo ritualístico e comunidades secretas, aos seguidores mais letrados. Fora nesse contexto intelectual e cultural que as primeiras aparições de teorias ocultistas sobre a origem do tarô encontraram adesão.

Apesar da notável popularidade desse baralho em grande parte da Europa – Itália, Suíça, Alemanha, Áustria-Hungria, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Suécia –, após a virada do século XVIII, tanto as cartas quanto o jogo de tarô se tornaram completamente obsoletos e desconhecidos em Paris, mantendo-se presentes apenas no leste da França (DUMMETT, 1980; KNIGHT, 1991). Distante, temporal e espacialmente – pelo sucesso e ampla distribuição –, de seu contexto de origem milanesa, o simbolismo das cartas, explícito sobretudo para os indivíduos da Itália Renascentista, se tornou pouco relevante para os novos usuários do jogo de tarô – ainda mais após o acréscimo de nome e ordem às cartas –, porém, especialmente exótico e misterioso aos habitantes da Paris Iluminista.

A figura responsável por fazer a primeira conexão relevante entre o tarô e uma sabedoria arcaica fora o pastor protestante e maçom Antoine Court de Gébelin (1719 - 1784) (WAI-TE, 1911, 1926; DUMMETT, 1980; KNIGHT, 1991; FARLEY, 2009). Dedicado ao estudo de diversas correntes esotéricas, entre 1773 e 1782, ele publicou sua obra de nove volumes intitulada *Le Monde Primitif Analysé et Comparé avec le Monde Moderne*, refletindo, conforme comenta Farley (2009), a crença de que havia uma civilização perdida característica por dividir uma mesma língua, cultura e religião – uma espécie de "Era de Ouro". Gébelin relata no seu oitavo livro, publicado em 1781, que, em algum período após 1775, ele se deparou

com algumas senhoras jogando com o baralho de tarô, e que a pictografia não usual das cartas o remeteram aos mistérios herméticos e ao Antigo Egito (WAITE, 1911, 1926; DUMMETT, 1980; FARLEY, 2009).

Para Gébelin, o tarô era os remanescentes do "Livro de Toth", um tomo sagrado e de conhecimentos excelsos, associado ao deus da sabedoria egípcio. Conforme elabora Farley (2009), dentre as especulações do autor, constava a ideia de que os sacerdotes dos templos do Nilo, à iminência de destruição de suas bibliotecas milenares, precisaram codificar sua doutrina em um falso jogo (a forma mais segura de preservá-la) e entregaram aos ciganos para salvaguardá-lo – teoria elaborada mais profundamente em um artigo escrito por Comte de Mellet, um nobre e comandante militar. Waite (1911) destaca que as justificativas de Gebelin para sua tese residiam em uma suposição de que as figuras e a ordenação das cartas seriam manifestações alegóricas em conformidade com a sociedade, a filosofia e a religião egípcia: a Papisa com o corno de Isis; o Imperador com um cetro terminando em cruz tripla; a Lua envolta pela representação das lágrimas de Isis; a Estrela como a estrela de Sirius (marcando o início do calendário egípcio); o Carro como Osíris Triunfante; a própria palavra Tarot significando o “Caminho Real” (tar= way; ro=king/royal) ou se remetendo ao Livro de Toth.

Apesar da contribuição de Gébelin para a desassociação da significância do tarô enquanto um jogo e uma alegoria da vida renascentista, fora através da figura de Etteila – anagrama do sobrenome de Jean Baptiste Alliette (1738 - 1791) – que se desenvolveu a percepção desse baralho enquanto uma ferramenta de divinação (WAITE, 1911, 1926; DUMMETT, 1980; KNIGHT, 1911; FARLEY 2009). Dummett (1980) menciona que as práticas oraculares existiam bem antes do uso divinatório do Tarô; curiosamente, a própria cartomancia tem algumas de suas primeiras menções por volta da metade do século XVI, mas se referia a utilização de um baralho comum (sem trunfos) e enquanto um instrumento baseado na aleatoriedade – e não em um conhecimento oculto. O próprio Etteilla, antes de encontrar no tarô o oráculo ideal, possuía livros acerca de mecanismos adivinatórios, até mesmo sobre cartomancia, como, por exemplo, *Etteilla, ou manière de se récréer avec un jeu de cartes*, publicado na França em 1770, e subsequentemente em 1773 e 1783 (FARLEY, 2009).

Entretanto, fora através da obra de quatro volumes *Manière de se récréer avec le jeu de cartes nommées tarots*, de 1783 a 1785, que Etteilla alcançou notável fama. De acordo com Dummett (1980), o cartomante não só refutou a origem egípcia das cartas, ecoando as ideias de Gebelin sobre esse conjunto ser originalmente intencionado enquanto um livro escrito em linguagem simbólica, como propôs uma utilização oracular para o baralho. Além disso, ele executou, posteriormente, diversas "correções" às representações dos Trunfos, supostamente

deturpadas pelos produtores de cartas ao longo dos anos, produzindo uma versão completamente distinta do Tarô de Marselha descrito por Gébelin (WAITE, 1911; DUMMETT, 1980; KNIGHT, 1991; FARLEY, 2009). Tanto Waite (1911) quanto Knight (1991) destacam que as adaptações de Etteilla foram tão drásticas que até os admiradores que ele havia angariado estranharam a nova simbologia e a consideraram um sistema totalmente distinto e pessoal.

Após a popularização do tarô enquanto ferramenta oracular, fora a figura de Éliphas Lévi (1810 - 1875) a responsável pela inserção das cartas no contexto dos estudos esotéricos. Em seus livros *Dogme de la haute magic* e *Rituel de la haute magic*, ambos de 1856, haviam 22 capítulos cada, sintetizando assuntos sobre cabala, alquimia hermetismo, astrologia, magnetismo e magia negra (WAITE, 1911; KNIGHT, 1991; FARLEY, 2009). Lévi menosprezava, segundo Farley (2009), o uso divinatório do tarô, pois acreditava que seu propósito era ser um repositório de sabedoria universal, utilizado para acessar inteligências elevadas. Propondo uma tabela de correspondências semânticas entre as 22 letras do alfabeto hebraico e os 22 Trunfos do tarô, o ocultista, igualmente a Etteilla, também definiu adaptações à alegoria das cartas em seu livro, com alguns esboços e detalhadas descrições (fig.5).



Fig.5: Desenhos de Lévi, correspondentes, respectivamente, ao Carro (com o acréscimo de esfinges no lugar dos cavalos) e ao Diabo (associado à figura de Baphomet, o demônio supostamente reverenciado pelos Templários).

Fonte: http://www.clubedotaro.com.br/site/h22_4_Eliphas.asp

Os estudos de Lévi foram de especial interesse para o ocultista britânico MacGregor Mathers (1854-1918), que publicou, em 1888, o primeiro livro esotérico sobre tarô a ser lançado no Reino Unido, intitulado *The Tarot: Its Occult Signification, Use In Fortune-Telling*

and Method of Play, vendido em conjunto com um baralho importado (DUMMETT, 1980; KNIGHT, 1991). Nesse mesmo ano, Mathers foi co-fundador – juntamente com William Wynn Westcott (1848-1925) e William Robert Woodman (1828-1891) – da Ordem Hermética da Aurora Dourada (*Hermetic Order of the Golden Dawn*), uma das mais influentes sociedades esotéricas na Inglaterra do final do século XIX e início do século XX, sendo o ápice do *Revival* Ocultista ao amalgamar, em um todo coerente, mitologia, cabala, magia enoquiana, alquimia, Rosacruzianismo, astrologia e tarô (FARLEY, 2009). Este se tornou central à estrutura hierárquica e ritualística da Ordem, sendo utilizado para meditações e práticas mágicas – associando-se, analogamente, cada Trunfo às *sephiroth* cabalísticas da Árvore da Vida.

Além de seu grande prestígio e inspiração ao esoterismo ocidental moderno, essa sociedade modificou completamente a visão do tarô no mundo, consolidando a percepção desse baralho enquanto ferramenta mística e desassociando-o completamente de seu passado lúdico (DUMMETT, 1980). Mesmo com a descoberta da pedra de Rosetta ao início do século XIX, a decodificação da linguagem dos hieróglifos por François Champollion e a falta de provas concretas sobre o passado egípcio do tarô, a narrativa convincente dos ocultistas franceses e ingleses sobre a origem arcaica desse baralho se manteve inabalável (FARLEY, 2009). Waite (1911) fora um dos primeiros e poucos membros da Golden Dawn a reconhecer o surgimento renascentista das cartas, indicando, inclusive, a sucessão de estudiosos⁸ que, referenciando-se uns aos outros, perpetuaram a ilusão acerca dos “mistérios” do tarô, permanecendo ignorantes ao fato de que existiam outros padrões de baralho anteriores ao Tarô de Marselha e que a ordem dos Trunfos – crucial às suas teorias – apresentou diversas variações ao longo dos anos.

2.2.1 Novas perspectivas editoriais

Apesar da desinformação desse período, a mistificação vivenciada pelo tarô foi indubitavelmente essencial para a construção do seu atual posicionamento subjetivo no esoterismo contemporâneo. Entretanto, mais que uma simples transformação de um jogo para um oráculo, as experimentações com esse baralho trouxeram uma nova forma de lidar com sua linguagem e com sua materialidade, tanto enquanto objeto artístico quanto como produto editorial. Primeiramente, a associação das personagens ilustradas com um discurso de caráter simbólico

⁸ Autores por ordem de publicação: Court de Gebelin (1775), Etteilla (1783), Louis-Claude de Saint-Martin (1792), Jean Alexandre Vaillant (1853), Eliphás Lévi (1854), Paul Christian (1854), Stanislas de Guaita (1886), MacGregor Mathers (1888), Gérard Encausse (1889).

modificou a valorização imagética das cartas; as figuras não mais serviam a uma utilidade prática ou a um *design* atraente e contemplativo, mas se tornaram manifestantes de um conhecimento sagrado universal (DUMMETT, 1980; FARLEY, 2009). Imbuídas de significados, cada detalhe visual se tornava ainda mais fértil, pois raramente algo era considerado como sendo “por acaso” e tudo que estivesse presente nas cartas era um possível conceito – uma polissemia inerente que estava menos associada à “natureza” textual do baralho do que às predisposições dos leitores em inferir possíveis interpretações subliminares.

Devido a esse crescente debate sobre a "verdadeira mensagem" do tarô, diversas explicações contrastantes e novas versões foram surgindo. Justamente pela falta de relação aparente entre as alegorias do Tarô de Marselha e os elementos do folclore egípcio que supostamente lhe deram origem, muitos ocultistas propuseram reinterpretações e "retificações" ao conteúdo "distorcido" das cartas (WAITE, 1911; FARLEY, 2009). Esse fato, intensificado pelo sincretismo com outras correntes esotéricas (cabala, astrologia, alquimia, hermetismo, hinduismo etc), ampliou consideravelmente o imaginário constitutivo dos Arcanos Maiores. Ao invés de restritos a conteúdos culturais da vida renascentista europeia, as cartas passaram abarcar símbolos anacrônicos, relacionadas a tudo que se remetesse ao místico e ao exótico, e eram percebidas enquanto uma alegoria de um discurso divino.

Essa diversificação de teorias e baralhos resultou numa revolução no comércio do tarô, pois este não era mais apenas um produto, mas também uma temática de interesse literário. Além disso, precisamente pela discrepância de conteúdos e referências metafóricas, instaurou-se a prática, que perdura até hoje, de se disponibilizar a compra das cartas com seu respectivo livro (ou manual). Ou seja, neste, o autor não só expunha suas aceções pessoais acerca do tarô, das artes divinatórias, da magia etc, como tinha a oportunidade de justificar os motivos para determinado imaginário, esclarecer as escolhas e as adaptações para cada carta, elucidar os significados das cenas, dos símbolos e das figuras representadas⁹.

Além disso, tendo, basicamente, o Tarô de Marselha como modelo comum e, assim, a identidade fixa de cada Trunfo nessa edição, as cartas desse período passaram a apresentar uma certa recorrência, em sua iconografia, de alguns elementos tipicamente associados a esses personagens que, paulatinamente, passavam a ser relacionados a um determinado léxico interpretativo que, finalmente, se edificou na construção de um campo semântico genérico a

⁹ Sobretudo frente a infinidade de edições produzidas atualmente, essa sofisticação editorial assumiu um papel fundamental para a manutenção de uma certa familiaridade entre os diversos baralhos, evidenciando sua intertextualidade cada vez menos pelas imagens e cada vez mais pelas explicações apresentadas no seu livro.

cada arcano. Essa constante (re)formulação de significados e iconografias se mostrou fundamental para a estruturação intrasubjetiva de uma arquetipologia recorrente e associável aos respectivos "protagonistas" desse baralho.

2.3 RUMO AO NOVO MILÊNIO

Conforme o século XIX chegava a seu fim, o uso mágico e ritualístico do tarô era preterido em relação a sua aplicação divinatória, uma vez que esta angariava cada vez mais adeptos e curiosos (FARLEY, 2009). Enquanto isso, a publicação de baralhos, livros e manuais crescia cadenciadamente, e a visão mística das cartas se estendia para Alemanha e para os Estados Unidos – e, somente a partir de 1940, para os países da América do Sul (DUMMETT, 1980; NAIFF, 2010). Duas figuras, dentro dessa primeira metade do século XX, vieram a se destacar consideravelmente dos diversos autores e personalidades do meio esotérico, revolucionando de forma irreversível o universo da cartomancia.

A primeira delas foi Arthur Edward Waite (1857-1942), mencionado acima, membro da Ordem Hermética da Aurora Dourada e idealizador de um estilo estético diferenciado, à época, para as ilustrações de seu baralho, construindo uma verdadeira cena ao redor dos personagens, investindo em paisagens mais elaboradas e representando situações cujo papel era facilitar a “leitura” oracular – representando os principais significados de cada carta em uma forma simples e intuitiva. A sua principal inovação, no entanto, foi a aplicação desses conceitos aos Arcanos Menores, fazendo com que o tarô de Waite – embora não o pioneiro, mas o primeiro em tempos modernos (WAITE, 1911) – contivesse alegorias em todas as 78 cartas – não só uma simples repetição numérica dos emblemas (como paus, copas, ouros e espadas) de cada naipe (fig.6). Ilustrado por Pamela Colman Smith (1878-1951) e publicado pela editora William Rider & Son, não bastasse ser o primeiro baralho britânico amplamente comercializado na Inglaterra, o apelo "didático" de suas imagens fez com que ele se tornasse o mais popular na época e o mais vendido, internacionalmente, desde então (KNIGHT, 1911; BANZHAF, 2003; GREER, 2006; FARLEY, 2009; NAIFF, 2010).

Um das questões peculiares do baralho de Waite fora a alteração de posição da carta da Força (número XI) com a carta da Justiça (número VIII). Além disso, a maioria dos Arcanos Maiores, embora mantendo uma certa proximidade com o padrão das edições de Marseilha, apresentaram notáveis discrepâncias em alguns detalhes – referências à Maçonaria, à mística cristã e aos sistemas da Golden Dawn (KNIGHT, 1991; FARLEY, 2009) –: o Louco à beira de um precipício com roupas suntuosas; a Alta Sacerdotisa com uma lua crescente aos

pés; os Enamorados nus em um local que lembra o Jardim do Éden; o Carro com duas esfinges; a Roda da Fortuna nos céus; a Morte como um esqueleto de armadura encima de um cavalo etc (ver anexo). Precisamente devido a esse caráter peculiar que Naiff (2010) classifica os baralhos similares a estética do Tarô de Rider-Waite (ou Waite-Smith) como "modernos" ou "estilizados", se diferenciando do padrão "clássico" dos Tarôs de Marselha.

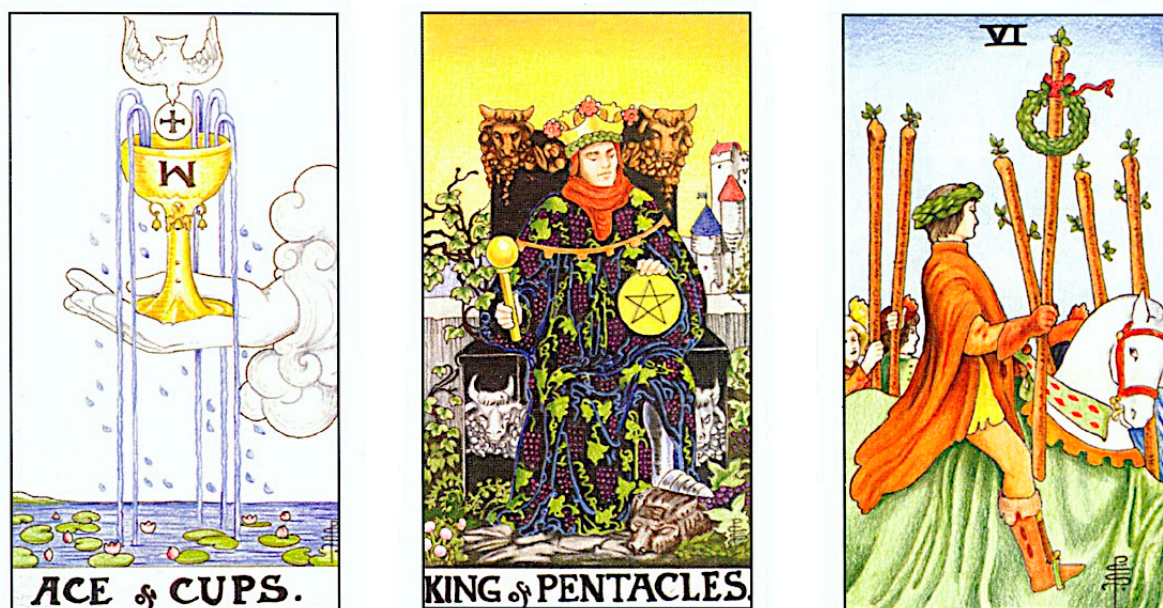


Fig.6: Respectivamente, as cartas do Ás de Copas, do Rei de Ouros e do Seis de Paus no Tarô Universal Waite (US Games, 1990) – uma das inúmeras reedições do baralho de Waite e Smith.

Fonte: http://www.tarot.com/tarot/decks/universal_waite

Em um artigo publicado em 1926, Waite toma uma atitude realmente vanguardista ao afirmar que os Arcanos Maiores permitem o entendimento de conhecimentos pertencentes à mais alta ordem de verdades espirituais, sendo "místicos", mas não "ocultos". Para Waite (1926), as próprias imagens não passavam de um “caleidoscópio de coisas externas” e prova disso seria a notória mudança que alguns símbolos sofreram ao longo dos anos, demonstrando que os significados dos Trunfos eram ainda mais profundos que sua forma: seria apenas ao atravessar essas representações pictóricas e hieroglíficas que se seria possível encontrar “a luz que brilha dentro e através da mente”. Em seu manual, Waite (1911) já enfatizava constantemente que, por meio dos Arcanos Maiores, o tarô incorporava representações simbólicas de ideias universais agregadoras de tudo que está implícito na psique humana. Essa percepção, relativamente visionária para época, já antecipava a atual percepção subjetiva acerca do tarô – popularizada somente após a metade do século XX –, e se faz ainda mais evidente quando, em seu artigo, Waite (1926) alega:

Nós temos que reconhecer, em suma, que não existe nenhum cânone de autoridade na interpretação do simbolismo do Tarô. O campo está, portanto, aberto: está de fato tão aberto que qualquer um dos meus leitores está livre para elaborar uma explicação inteiramente nova, sem fazer nenhum apelo a especulações passadas. Contudo, essa aventura será em seu próprio risco no que diz respeito à sua capacidade de fazê-la funcionar e, então, produzir uma interpretação harmônica do começo ao fim.¹⁰ (WAITE, 1926, tradução nossa).

Em uma abordagem ainda ocultista, mas não menos inovadora, a segunda personalidade responsável por revolucionar o tarô fora um indivíduo bastante controverso e, também, um iniciado da Golden Dawn: o infame Aleister Crowley (1875-1947). Desde jovem interessado por magia e religião, teve seu primeiro contato com o tarô na própria Ordem, mas, apesar do seu interesse imediato, não foi até 1944 que publicou seu livro *Book of Thoth: A Short Essay on the Tarot of the Egyptians*, com edição limitada de 200 cópias – mas cujas cartas só puderam ser adequadamente publicadas em 1969 e, depois, em 1977, com melhor qualidade (FARLEY, 2009). Esse baralho fora resultado de uma parceria, conforme relata o historiador brasileiro Carlos Raposo (2006), com Frieda Harris (1877-1962), membro da alta sociedade inglesa e estudante da Antroposofia, dedicada a pintura de temas místicos e simbologia esotérica com uma estética surrealista.

Após uma oferta realizada por essa admiradora, Crowley concordou em ser seu instrutor de magia e, concomitantemente, seus ensinamentos seriam transpostos para a construção de um novo baralho de tarô, que levou cerca de cinco anos para ser finalizado, pois cada carta fora pintada em formato de quadro por Lady Harris, culminando em uma exposição, em 1942, na Barkeley Galleries em Londres (RAPOSO, 2006; FARLEY, 2009). As principais contribuições de Crowley foram, resumidamente, uma impressionante complexificação da lista de correspondências e sobreposições simbólicas presentes nas alegorias de cada arcano e uma inovação estética evidente, refletindo parte da própria personalidade polêmica do seu idealizador (RAPOSO, 2006), que se permitiu alterar consideravelmente os elementos mais corriqueiros do modelo de Marselha (KNIGHT, 1991; BANZHAF & THELER, 2006; FARLEY, 2009). Além disso, segundo Farley (2009), o cuidado de Frieda Harris em executar as imagens em uma forma abstrata, buscava não só expressar o processo de transmutação do Ser, como indicar através de recursos plásticos o "humor" específico daquele arcano (fig.7).

¹⁰ “We have to recognize, in a word, that there is no canon of authority in the interpretation of Tarot symbolism. The field is open therefore: it is indeed so open that any one of my readers is free to produce an entirely new explanation, making no appeal to past speculations: but the adventure will be at his or her own risk and peril as to whether they can make it work and thus produce a harmony of interpretation throughout.” (arquivo digital).

Outra mudança audaciosa, conforme destacam os estudiosos desse baralho e cartomantes alemães Hajo Banzhaf e Brigitte Theler, é que

algumas cartas dos Arcanos Maiores receberam novos nomes no Tarô de Crowley. A carta A JUSTIÇA passou a se chamar AJUSTAMENTO (VIII), a RODA DA FORTUNA, também conhecida em muitos lugares como a RODA DA SORTE, passou a ser chamada reduzidamente de FORTUNA (X), A FORÇA tornou-se VOLÚPIA (XI), A TEMPERANÇA transformou-se em ARTE (XIV) e O MUNDO chama-se agora O UNIVERSO (XXI). A mudança fundamental ocorreu com a vigésima carta. Ela chamava-se O JULGAMENTO e mostrava o milagre da ressurreição no dia do Juízo Final. No entendimento de Crowley, esse tema pertence à Era de Osíris, a era dos deuses imolados e auto-sacrificados, que já caminha para o final. A sua nova carta O AEON representa o nascimento da Era de Hórus, que agora se aproxima e na qual Hórus pode ser visto como o senhor desse novo Aeon. (BANZHAF & THELER, 2006, p. 29).

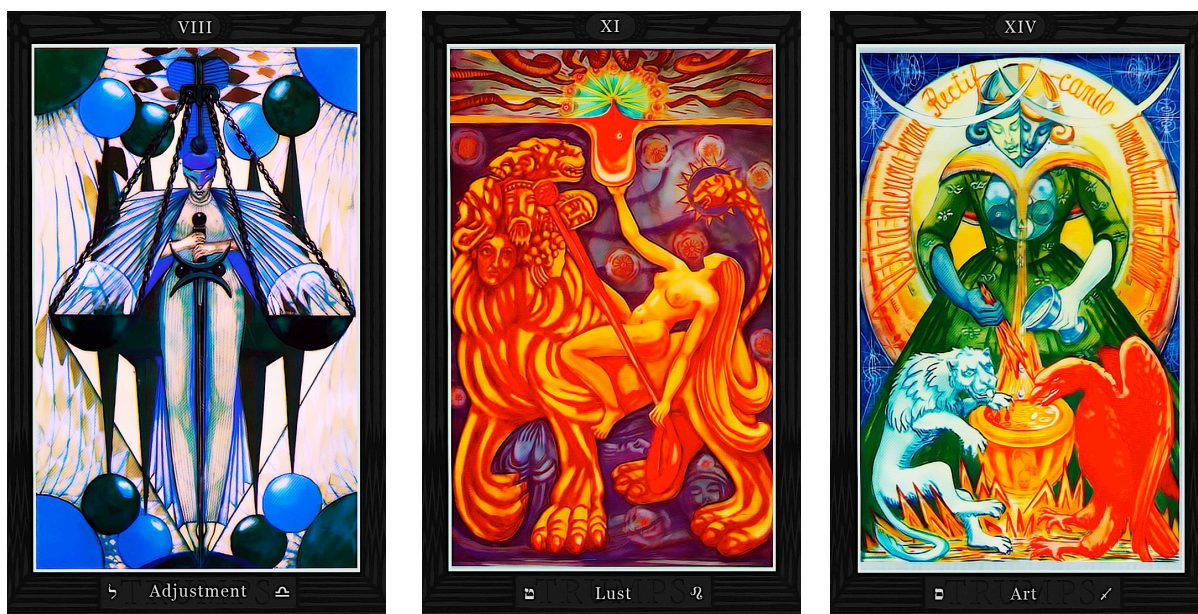


Fig.7: Respectivamente, as cartas da Justiça (Ajustamento), da Força (Volúpia) e da Temperança (Arte) no Tarô de Thoth (US Games, 1978 – remasterizado).

Fonte: http://thepiratebay.se/torrent/8611096/Aleister_Crowley_Thoth_Tarot_Deck_Remastered

De um modo geral, a derradeira consequência da influência desses dois ocultistas, Waite e Crowley, foi a notável popularização do tarô enquanto uma ferramenta oracular não mais restrita aos grupos iniciáticos, mas acessível a um público leigo (DUMMETT, 1980; KNIGHT, 1991; FARLEY, 2009). Essa questão está intrinsecamente relacionada à lógica da literatura esotérica (TINTI, 2004) e serviu como inspiração e fundamento para a criação de centenas de outros baralhos. Essa ampliação de obras artísticas e intelectuais sobre o tarô fora ainda estimulada pela sintonia com os adventos do século XX, como melhores técnicas de impressão e de qualidade de cores, ampliação das tecnologias de comunicação em âmbito internacional e valorização das produções autorais (MANSO, 1987). Sobretudo a partir de

1970, esse furor produtivo culminou no surgimento dos primeiros baralhos temáticos, sendo a maioria dessas edições inspiradas, inicialmente, no simbolismo, no sistema de correspondências e nas interpretações divinatórios difundidos pelos os membros da Golden Dawn – com especial influência de Waite na ilustração dos Arcanos Menores subsequentes aos seus (KNIGHT, 1991; FARLEY, 2009; NAIFF, 2010).

O imaginário das cartas, portanto, se alterou consideravelmente, ampliando-se como nunca antes. Os novos baralhos passaram a estabelecer tipos de conexões semânticas inovadoras, evocando intertextualidades que se fundiam anacronicamente à estética composicional do tarô: elementos imagéticos de mitologias, folclores, lendas, contos e fábulas (BANZHAF, 2003; GREER, 2006; FARLEY 2009) (fig.8). Essa nova "tipologia" de tarôs é classificada por Naiff (2010) como "transculturais", devido a adaptação das ilustrações conforme personagens e elementos de outros contextos, mas por meio de uma relação análoga aos atributos usualmente associados a cada arcano. Em outras palavras, a liberdade criativa vinculada às cartas segue uma certa "arquetipologia" possível a cada Trunfo – estruturada lentamente ao longo de meio século – lhes conferindo uma margem de sentidos abstratos (psicológicos e antropológicos) que, imanifestados, podem ser ilustrados através de diferentes "figuras arquetípicas" (JUNG, 2002).



Fig.8: Respectivamente, as imagens das cartas da Imperatriz, da Torre e da Estrela no Tarô da Jornada para o Oriente (Lo Scarabeo 2002) – baseado nas fábulas de Marco Polo sobre sua viagem pela Ásia.

Fonte: http://askthecards.info/tarot_card_decks/marco_polo_tarot_of_the_journey_to_the_orient_reading.shtml

Esse entendimento praticamente unânime sobre a representatividade imagética do tarô ganhou força de adesão após as últimas três décadas do século XX, com o advento do movimento *New Age* (Nova Era) no cenário esotérico. Nesse contexto, as cartas sofrem ainda outra transformação na natureza de sua utilização: apesar de manterem sua função e seu caráter divinatório, a prática da predição do futuro em questão de acontecimentos mundanos cede lugar ao uso do tarô enquanto uma ferramenta de cura e aprimoramento pessoal – ambas questões centrais ao esoterismo contemporâneo (AMARAL, 2000; TINTI, 2004; FARLEY, 2009; DUARTE, 2010). O potencial projetivo e narrativo das ilustrações passa a ser evocado de forma a estimular – devido à sua subjetividade metafórica – emoções, reflexões, sensações, reações e, enfim, uma transformação naqueles que delas se utilizam (KNIGHT, 1991; BANZHAF & THELER, 2006; GREER, 2006). Portanto, os componentes estéticos e comunicacionais do baralho também se tornam fluidos e permeáveis, sujeitos à adequação a seu "propósito maior" (FARLEY, 2009).

Na realidade, a Nova Era é um movimento, como veremos mais à frente, característico por amalgamar linguagens religiosas e esotéricas ecléticas, mesmo conflitantes, descontextualizando-as de sua prática original e ressignificando-as performaticamente, misturando sagrado e profano, espiritualidade e consumo (AMARAL, 2000). O tarô, como enfatiza Farley (2009), se apresenta como o instrumento *par excellence* do esoterismo contemporâneo, permitindo convergir em suas lâminas essa miríade de diálogos e discursos de diferentes correntes de pensamento. Reconhecida sua origem profana e distante da busca dos ocultistas do século XX pela "verdadeira" forma do tarô, este se apresenta atualmente sob uma égide, antes de tudo, expressiva, permitindo que qualquer indivíduo, como alegou Waite (1926), se aventure a "reimaginar" por completo o baralho (KNIGHT, 1991; BANZHAF & THELER, 2006; GREER, 2006) – motivo de receio para alguns dos tarólogos mais "conservadores" (BANZHAF, 2003; NAIFF, 2010).

Nesse sentido, muitos tarôs passam a seguir a mesma lógica arquetípica popularizada pelos modelos "transculturais", entretanto, diferentemente destes, não há a preocupação em se remeter explicitamente a elementos típicos das edições de Marselha ou das subseqüentes formas estilizadas pelos membros da Golden Dawn, compondo um grupo característico pela falta de unidade visual específica – a que Naiff (2010), então, define como a categoria "fantasia". Portanto, há um ascendente semântico que amplia as possibilidades de *designs* e, simultaneamente, a elaboração de imaginários, que se erguem e se sucedem em um anacronismo sintomático, recorrendo a referências estéticas e temáticas ainda nas lendas e folclores, mas

também na literatura autoral, na história da arte, em elementos da natureza, na vida cotidiana, ou seja, tudo que possa refletir a capacidade imaginativa de seus criadores (fig.9).

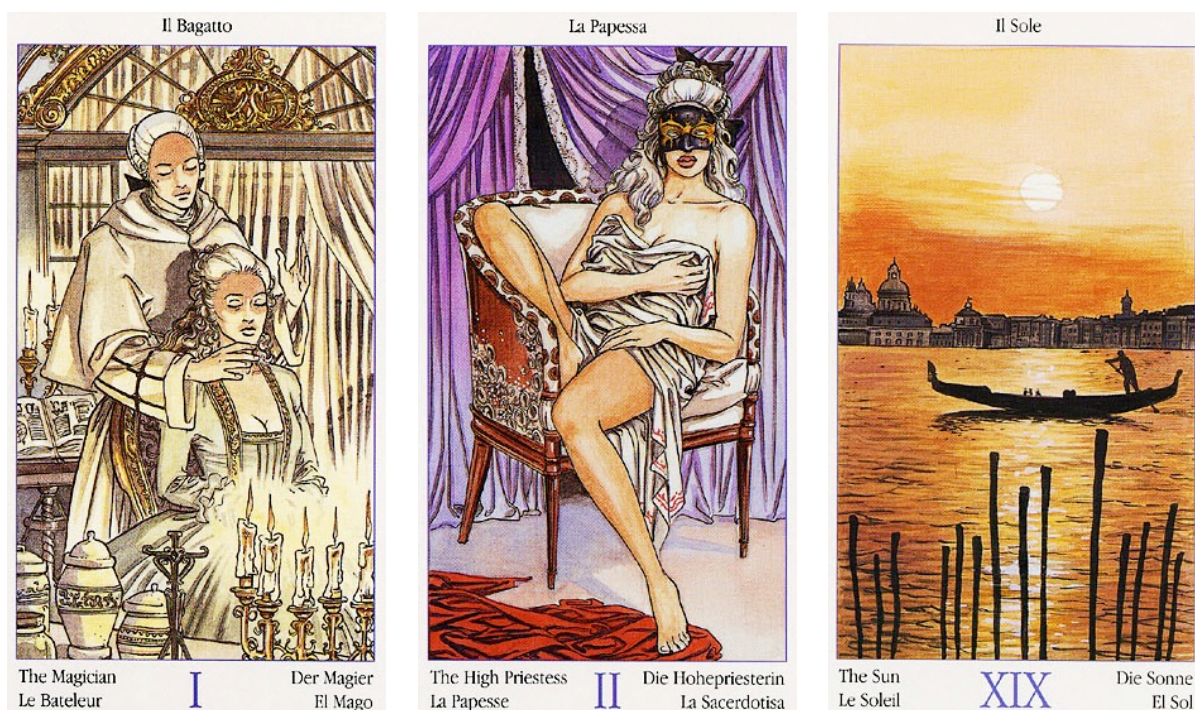


Fig.9: Respectivamente, as cartas do Mago, da Alta Sacerdotisa e do Sol no Tarô Casanova (US Games, 2012).
Fonte: http://tarot.ucoz.ua/index/tarot_of_casanova/0-357

2.3.1 Sob a égide do contemporâneo

O reconhecimento da crescente flexibilidade iconográfica das cartas é, constantemente, motivo de insegurança para tarólogos de vertentes mais "tradicionalistas", que condicionam os estudos dos arcanos a uma interpretação divinatória ideal e, geralmente, elegem um baralho que se qualificaria como o modelo "clássico" ou "adequado" – pressupondo uma certa hierarquia de autenticidade entre as diversas edições. É comum que se opte ou pelo Tarô de Marselha, como Naiff (2010), ou pelo Tarô de Rider-Waite, como Banzhaf (2003), configurando-se, já nessa simples dubiedade, uma certa discordância que desestabiliza igualmente ambas as pretensões. Além disso, desde o resgate do passado renascentista do tarô, muitos se voltam à simbologia dos baralhos anteriores a esses dois modelos, como o Tarô de Visconti-Sforza, apresentando outra justificativa de tradicionalidade, isto é, histórica (GREER, 2006).

Esses conflitos de escolha e interesse dizem respeito, justamente, àquilo que condiciona o "ser" do tarô, definição que atinge um momento crítico diante da complexificação proposta pelos livros e baralhos contemporâneos. Estes caminham na contramão das fantasias e

mitificações acerca das cartas e contestam a existência de um modelo ideal, autêntico ou original. Recorrendo ao raciocínio de Barthes (2009), em seu livro *Mitologias*, o principal desconforto causado por essas edições seria o fato de que elas desmitificam a percepção naturalizada – a partir dos ocultistas do século XVIII – de uma verdade inerente e ancestral que se expressaria através da textualidade de cada arcano. Ou seja, a liberdade criativa das versões contemporâneas contesta a ideia de uma relação homogênea de causalidade entre os signos linguísticos da carta e sua significação alegórica: admitem que uma mesma imagem pode resultar em inúmeros significados e, principalmente, que um mesmo conceito pode ser manifestado por uma infinidade de imagens.

Essa abordagem relativiza uma suposta unanimidade interpretativa que permearia todos os baralhos – como se as variações fossem simples distorções ou analogias a um modelo comum –, afrontando afirmações como "tarô é tarô" (NAIFF, 2010, p.21). O recurso a tais tautologias é um "duplo assassinato", pois a carência de uma explicação se demonstra tanto pela abdicação do racional quanto pela rejeição da linguagem, que dificultam a construção, por parte do enunciador, de um discurso inteligível (BARTHES, 2009, p.245). Fundamentando-se em um argumento de autoridade, essa fala não apenas promove um mundo imóvel – partindo do nada para chegar a lugar nenhum – como impede o entendimento sobre como tantas versões possam ser identificadas sob uma mesma nomenclatura: "tarô".

3 O GÊNERO "TARÔ": REPRESENTAÇÕES DE UM IMAGINÁRIO ARQUETÍPICO

Similar a tantas outras práticas divinatórias, o tarô está intrinsecamente ligado a promessas de orientação e vaticínio. Entretanto, se há algo que o diferencia de outras fórmulas oraculares não é tanto uma peculiaridade da sua cartomancia, mas uma presença distinta da sua textualidade. Na realidade, talvez mais fascinante que seu potencial mágico sejam suas personagens, alegoricamente ilustradas e identificadas por simples epítetos que ignoram suas possíveis personalidades, manifestando-se em cartas que interagem entre si e se permutam continuamente em um movimento que representa a narrativa viva que com elas se constrói. Na introdução de seu livro, Dummett (1980) relata como as figuras do primeiro tarô que entrou em contato, ainda na infância, se mantiveram vívidas em sua memória e resultaram em seu fascínio posterior por esse baralho – mesmo não acreditando na sua capacidade profética. Esse encanto visual, sem dúvida, repete-se continuamente na história desse objeto, remontando tanto os motivos para as conjecturas dos ocultistas do século XVIII – perdidos em fantasias míticas as quais os Trunfos insinuavam –, quanto o sucesso lúdico no seu surgimento renascentista – sofisticando o apelo estético de um jogo pelo acréscimo de representações e intertextualidades socioculturais.

Há, portanto, uma peculiaridade na forma com que essas cartas interagem com nosso imaginário, tanto naquilo que este termo veicula de material – manifestando um conjunto de imagens provenientes dos diversos focos da cultura – quanto naquilo que ele representa de simbólico – estimulando a imaginação e as mais diversas associações mnemônicas (BARROS, 2010). Precisamente devido a essa ambiguidade entre o visual e o metafórico, o tarô se tornou capaz de fascinar e dialogar com públicos de classes, escolaridades, profissões, religiões, culturas e hábitos completamente distintos; conhecedores ou não das origens, da utilização ou da mitologia desse baralho. Enquanto símbolos e alegorias, escreve Waite (1911), as cartas correspondem a inúmeros conceitos, sendo universais ao invés de particulares, inspirando verdades que não são, portanto, intrínsecas a nenhum sistema esotérico (alquimia, cabala, astrologia, magia cerimonial etc), doutrinário ou religioso específicos, mas podendo refletir inúmeros pensamentos e formas de expressão em comum.

A percepção dessa universalidade semântica e da efemeridade das formas materiais, então, legitimou a inclusão de intercessões simbólicas entre outros imaginários específicos, como os das religiões, dos folclores, das ciências, das artes etc. Segundo destaca a professora

Ana Taís Barros (2010)¹¹, embora todas essas categorias sejam fontes produtoras e abastecedoras de reservatórios comuns de agrupamentos sógnicos – e seus respectivos atributos metafóricos –, é através da Comunicação que esses elementos podem ser dinamizados e consolidados na percepção individual e coletiva. Portanto, é justamente na qualidade de suporte midiático que o tarô, congregando em sua materialidade uma miríade de referências, não só promove a divulgação de conteúdos visuais como os recontextualiza e os ressignifica sob a égide de seu posicionamento arquetípico.

Observando a variedade de edições, é notória a utilização do tarô enquanto uma linguagem artística e discursiva específica. Muitos autores não são figuras eminentes no meio esotérico ou sequer se preocupam com a preservação de elementos "clássicos" de cada arcano; geralmente, a intenção inicial aparenta ser uma simples necessidade expressiva e criativa manifestada através da materialidade das cartas. Um exemplo pertinente é o projeto das *designers* Noa Page e Alex Page, que consistiu na criação de um tarô inspirado nas narrativas da série de *videogames* conhecida como *The Legend Of Zelda*. O peculiar desse projeto, em primeiro lugar, é a nítida associação entre realidades aparente discrepantes, mas que, através dos esforços das autoras, puderam se amalgamar em um todo coeso. No entanto, ainda mais interessante é o fato de que as artistas promoveram um *crowdfunding* para arrecadar recursos de forma a concretizar suas propostas e, apesar de consistir em um produto duplamente segmentado – um público consumidor de tarô e de *games* –, em um período de apenas um mês (22 de abril de 2014 a 22 de maio de 2014) foram arrecadados \$16.870 de 392 contribuintes ao redor do mundo – mais que o dobro requisitado (\$7.000)¹².

Existe, portanto, algo nessas diversas releituras que entretém tanto aos agentes produtores no processo de criação quanto aos agentes consumidores no contexto de recepção. Mais que uma expressividade estética e emocional, existe uma espécie de desafio intelectual que o tarô propõe, pois as escolhas representativas para as cartas não são completamente aleatórias, justamente pela sua inserção em um imaginário e uma estrutura composicional específicos desse baralho. No *The Legend of Tarot*, de Noa e Alex Page, as ilustrações foram feitas, segundo as autoras, conforme a percepção subjetiva de personagens e situações da narrativa do jogo e sua possível correspondência com a arquetipologia de cada arcano (fig.10). Essas combinações promovem uma relação de intertextualidade que, conseqüentemente, resulta em uma

¹¹ Realizou pós-doutorado em Filosofia da Imagem pela Université Jean Moulin (2013) e é doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2003); atua em pesquisas sobre imaginário e comunicação.

¹²Todas as informações sobre o projeto podem ser acessadas em:

<https://www.kickstarter.com/projects/deosildesigns/the-legend-of-tarot-a-tarot-deck-for-gamers>

construção semântica dialética: ao mesmo tempo que a presença de elementos importados de outros imaginários – com suas subjetividades prévias – propiciam uma releitura dos arcanos do tarô, estes – com seus atributos conceituais – condicionam uma nova perspectiva acerca dos conteúdos representados, enfatizando algumas características e relativizando outras.



Fig.10: Exemplo do processo criativo do baralho *The Legend of Tarot*. À direita, a Alta Sacerdotisa representada pela personagem Zelda, que, na narrativa do *game*, é a princesa da história, possuindo uma personalidade delicada, introspectiva e sábia (como o arcano que ilustra). Segundo as autoras, as imagens foram pensadas em dois momentos: o esboço geral do personagem e, em seguida, sua inserção em um contexto específico.

Fonte: <https://www.kickstarter.com/projects/deosil/designs/the-legend-of-tarot-a-tarot-deck-for-gamers>

É fundamental, portanto, compreender que esse baralho atingiu um patamar discursivo genérico, com seu próprio estilo de linguagem, pois ainda que conviva com a ideia de diferentes "tarôs" – pensando em uma diversidade de exemplares e em suas características únicas –, se comporta, simultaneamente, enquanto uma unidade comunicacional, uma nomenclatura específica: tarô. Ou seja, mesmo diante de toda liberdade criativa que as edições contemporâneas exploram e inspiram, existe uma uniformidade técnica ou instintivamente identificável que permite relacionar todas as variantes. Assim como em adaptações de lendas e contos para diferentes mídias e públicos, atualizam-se as vestimentas, referências e ordenação do enredo, mas alguma permanência de eventos, personagens, estruturas, situações, cenários, simbologias etc, mantém a história reconhecível e coerente.

É possível, por um lado, especular que a utilização do termo "tarô" seria, seguindo a lógica exploratória e oportunista da Indústria Cultural, um rótulo destituído de qualquer rigo-

rosidade classificatória e utilizado para otimizar o diálogo entre comércio e público, facilitando as transações e reciclando os desejos da atual demanda consumista. Da mesma forma, o crescente número de novos baralhos estaria relacionado ao processo de massificação e mercantilização sofrido pelas artes em geral, na qual um mesmo produto é (re)apresentado como novo, de maneira serializada, mas com diferentes roupagens. No entanto, apesar do tarô não escapar a essa "promiscuidade midiática" – e de fato ser, por vezes, utilizado como um termo sem critérios –, a existência de uma estrutura recorrente se remete a uma parte da sua identidade, e nenhuma edição deveria ser proposta a despeito disso.

Conforme discorre Joly (2007), cada derivação criada estará invariavelmente imersa em uma intertextualidade com outras produções similares, passadas e contemporâneas; de fato, mais do que um simples diálogo, essa alusão se constrói pela referenciação – consciente ou inconsciente, direta ou indireta – a formas, técnicas e conteúdos por parte do autor no ato de construção de sua mensagem (BARTHES, 2004). Mesmo quando novos aspectos são acrescentados ao imaginário central desses folclores, essa mudança é extremamente lenta e cadenciada, pois é preciso que se altere toda uma percepção cultural e coletiva, jamais ocorrendo repentinamente. Além disso, é necessário que toda a "inovação" proposta jamais extrapole a conexão reconhecível com o horizonte de expectativa relacionado àquele estilo ou obra, caso contrário, o contraste será excessivo e, ao invés de uma nova "versão", o resultado final poderá ser classificado como um produto completamente diferente.

Em análise ao conjunto de mais de 1500 baralhos de cartomancia exibidos no site *Aeclectic Tarot*, ao menos 327 edições não se intitulam “tarô”, o mesmo ocorrendo com pelo menos 29 das 385 edições comercializadas pela loja virtual nacional *Simbólica*. Esses exemplares, embora destinados aos mesmos propósitos e mecanismos do tarô, além de manter a mesma composição para suas cartas – com temáticas, palavras e ilustrações –, seguem uma estrutura divergente das convencionais 78 lâminas do tarô, abolindo, inclusive, a divisão ontológica entre Arcanos Maiores e Arcanos Menores – sem qualquer referência particular às correspondências semânticas dos Trunfos¹³. Essa escolha por uma nomenclatura diferenciada indica uma crescente preocupação mercadológica de algumas editoras e comerciantes diante de um público segmentado, que reconhece as qualidades centrais do produto que deseja consumir e o diferencia de outros modelos.

¹³ Duas exceções se tornam evidentes: 1) A venda exclusiva dos 22 Arcanos Maiores (não ocorrendo o mesmo com os Arcanos Menores) 2) O acréscimo de "cartas extras" que não têm a intenção de interferir na estrutura e na utilização do baralho e são explicitamente indicadas enquanto tal – geralmente, sendo feitas a título de coleção ou de expressão artística, suplementando questões já expressas nas 78 cartas do tarô.

Outro exemplo é o caso do "baralho cigano", também identificado no segmento esotérico com o nome original *Petit Lenormand* (em referência à famosa cartomante francesa conhecida como Mlle. Lenormand). Diferente dos “baralhos oraculares” citados acima, que não apresentam qualquer relação direta a uma estrutura convencionada, esse modelo possui, assim como o tarô, uma constituição sequencial e um imaginário específico (fig.11). Segundo Constantino Riemma (2013)¹⁴, esse conjunto de lâminas, surgido em 1840, parte da utilização parcial de 9 cartas de cada naipe do baralho comum (excluindo-se a numeração de dois a cinco) e os reorganiza em uma ordem própria de 36 cartas com respectivas figuras. Embora leigamente referidos como "tarôs ciganos", estes não se qualificam como um "tarô" justamente por não compactuarem de uma mesma morfologia, e, portanto, são melhor identificados pela nomenclatura baralho cigano ou Lernormand – reforçando, novamente, a preocupação classificatória de um certo nicho consumidor.



Fig.11: Exemplos de cartas do modelo Petit Lenormand – baralho Dondorf Wahrsagekarten No.1.

Fonte: http://www.clubedotaro.com.br/site/h23_19_lenormand.asp

O tarô, no entanto, mais que uma disposição hierárquica e quantitativa de cartas, se tornou – como visto no capítulo anterior – um aglomerado de certas qualidades arquetípicas a cada arcano (ver apêndice A). Justamente essa recorrência conceitual que permite, igualmente, que os conteúdos simbólicos do tarô sejam utilizados como inspiração e intertextualidade em outras mídias criativas, desde a literatura – como o livro *Castelo dos destinos cruzados*, de

¹⁴ Tarólogo e editor chefe do site brasileiro Clube do Tarô (<http://www.clubedotaro.com.br/site/index.asp>).

Ítalo Calvino, publicado originalmente em 1969 –, ao teatro – como a peça *Tarô-Rota-Ator*, apresentada e dirigida por Renato Cohen, em 1984, no Madame Satã –, à moda – como o ensaio fotográfico *The Tarot Cards*, conceptualizado pela René Olivier Productions/Astrazioni Fotografia, em 2012 – e, até mesmo, aos *games* – como os jogos da série *Persona*, que terá a quinta edição lançada em 2015.

Essa arquetipologia, então, se comporta como um certo "ascendente" semântico, pois embora perceptível na textualidade dos baralhos, habita um imaginário imaterial, manifestando-se apenas parcialmente na materialidade das cartas, mas qualificando uma certa unidade subjetiva¹⁵. Conforme destaca o historiador Peter Burke, "para interpretar a mensagem, é necessário familiarizar-se com os códigos culturais" (BURKE, 2004, p.46); assim, de forma a compreender a participação da textualidade (imagem, título, ordem) do tarô na construção de enredos pictóricos, é fundamental percebê-lo sob a consciência de seu posicionamento conceitual arquetípico, reproduzido – com suas devidas nuances – por inúmeros autores (NICHOLS, 1991; KNIGHT, 1991; SIM, 2004; BANZHAF, 2003; GREER, 2006; FARLEY, 2009; NAIFF, 2010). Além disso, esta percepção se comporta como a derradeira fundamentação da variedade iconográfica dos arcanos, relacionada aos pressupostos que condicionam um determinado "olhar" (BERGER *et al*, 1982) às lâminas.

3.1 UM IMAGINÁRIO, MUITOS IMAGINÁRIOS

Parafraseando o raciocínio da antropóloga Leila Amaral (2000)¹⁶ acerca da relação entre consumo e o esoterismo contemporâneo, estigmatizar a ebulição produtiva e criativa das diversas edições de tarô como um simples reflexo da indústria de massas é uma análise "preguiçosa", pois desconsidera outras questões que, em convergência, propiciam a ocorrência desse evento. Um desses fatores, por exemplo, é a inserção do tarô em um contexto ainda mais amplo, que acompanha um movimento geral de popularização e sincretismos de conteúdos esotéricos (AMARAL, 2000; FARLEY, 2009; DUARTE, 2010), sobretudo pela participação ativa da literatura (TINTI, 2004). Além disso, a própria percepção acerca do papel do tarólogo vem lentamente sendo afastada de sua condição sobrenatural e se alinhando com explicações mais "racionais" sobre a divinação, principalmente pelo recurso a teorias da psi-

¹⁵ Embora discutivelmente aplicável a todas as 78 cartas, essa característica é nítida e repetidamente enfatizada por tarólogos e entusiastas do tarô na subdivisão dos 22 Arcanos (WAITE, 1911, 1926; KNIGHT, 1991; NICHOLS, 1997; BANZHAF, 2003; NAIFF, 2010) – utilizados como o foco de análise no presente trabalho

¹⁶ Pesquisadora dos movimentos esotéricos, é autora do livro *Carnaval da alma: comunidade, essência e sincretismo na Nova Era*, pelo qual foi condecorada com o prêmio Jabuti, em 2001, na categoria Religião.

canálise e da psicologia, assim como à física quântica – repercutindo uma prática geral de estratégias de validação do esoterismo contemporâneo (FARLEY, 2009).

Muitos autores, atualmente, se referem ao “leitor de cartas” não como um vidente, mas como um tradutor, um intérprete de mensagens simbólicas (WAITE, 1911; KNIGHT, 1991; SIM, 2004; GREER, 2006; BANZHAF & THELLER, 2006; NAIFF, 2010):

Só existem interpretações subjetivas. Por isso, encontramos afirmações divergentes e, em parte, até completamente contraditórias, em livros e interpretações de diferentes especialistas que são absolutamente competentes. A razão disso é, por um lado, o fato de o Tarô não ser nenhuma linguagem secreta, que algum dia tenha sido inventada por um sábio ou algum grupo de iniciados, e cujo código tenhamos de decifrar. Trata-se muito mais de símbolos arquetípos — em especial nas cartas dos Arcanos Maiores —, que correspondem e têm origem na linguagem figurativa de nossas almas. Em consequência disso, a chave para o Tarô encontra-se muito menos nos mistérios de alguns grupos de ocultismo e muito mais na psicologia profunda de C. G. Jung. Pela sua natureza, um símbolo nunca é unilateralmente evidente, como também nunca poderá ser compreendido em toda a sua profundidade. Por isso, as interpretações mais distintas também podem estar corretas, sendo que cada uma delas estará esclarecendo um aspecto específico de um todo. (BANZHAF & THELLER, 2006, p.32).

Precisamente a partir desse reconhecimento do tarô como não inerentemente sagrado e nem presumidamente mágico que o potencial discursivo de sua textualidade encontrou, simultaneamente, estímulo e legitimidade. Visto como um "instrumento", a ênfase da explicação oracular é transferida do baralho para o tarólogo, resultando em uma dupla emancipação: intelectual, no concernente à formulação de significados possíveis, e aquisitiva, no direito de escolha de uma edição não por sua aparente "autenticidade", mas pelos seus apelos metafóricos e estéticos (SIM, 2004; BANZHAF & THELLER, 2006; GREER, 2006). As imagens, nesse sentido, se comportam como um veículo, uma ligação projetiva entre o cartomante, o consulente e o "inconsciente coletivo", através de uma certa "sincronicidade" de eventos (NICHOLS, 1991; BANZHAF, 2003 GREER, 2006) – onde passado, presente e futuro se amalgamam em uma percepção de tempo absoluto (BARROS, 2010). Essa conexão só é possível pela inserção de um correlato indispensável e, igualmente, outro termo da psicologia analítica jungiana: o "arquetipo" – noção que se tornou praticamente *sine qua non* em relação ao tarô.

Segundo Jung (2002), esse termo está intrinsecamente ligado a ideia de inconsciente coletivo, pois este, mais profundo que o inconsciente pessoal, não se forma pelo esquecimento ou repressão de conteúdos provenientes de experiências conscientes, mas é constituído por padrões comportamentais e instintivos inatos ao homem e independentes das aquisições individuais. Esses substratos psíquicos comuns e de natureza universal são, precisamente, os *archetypus*: conjunto de "imagens primordiais" atemporais e inerentes, que atuam como fontes

para o amadurecimento da mente – para a "individuação" do homem (JUNG, 2002). São fatores impessoais e hereditários como os instintos, não sendo nem vagos nem indeterminados, mas perseguindo suas metas antes de toda conscientização: "há boas razões para supormos que os arquétipos sejam imagens inconscientes dos próprios instintos; em outras palavras, representam o modelo básico do comportamento instintivo" (JUNG, 2002, p.54)

Nesse sentido, Jung (2002) enfatiza a compreensão de que esses agentes inconscientes não são determinados quanto a um conteúdo específico, mas apenas quanto a sua aparência geral; não são "significações", mas "modelos". Eles são, como denominado na pesquisa mitológica, "motivos" ou "temas", e só assumem matizes semânticas quando manifestados e preenchidos pela experiência e percepção conscientes. Essas expressões sensíveis são referidas como "figuras arquetípicas" ou "imagens simbólicas", alegorias que não são mais conteúdos inconscientes, mas através dos quais o conceito arquetípico se aplica indiretamente. Essas imagens são cunhadas de uma maneira particular e transmitidas por meio de um certo conjunto de representações coletivas – como os mitos, em um âmbito etnológico –, e se tornam carregadas semanticamente por meio de uma determinada apropriação cultural (JUNG, 2002). Por exemplo, o arquétipo materno, como qualquer outro, pode se manifestar em uma variedade incalculável de aspectos: Gaia, Isis, Demeter; a Grande Mãe, a Deusa, a Virgem Maria; a própria mãe, a avó ou a madrasta; a bruxa, o dragão e a fada; um útero, uma gruta, uma árvore; os arcanos da Alta Sacerdotisa, da Imperatriz e da Lua – por exemplo.

Justamente pela incapacidade dos fenômenos arquetípicos de serem reduzidos a uma fórmula específica, sua existência é apenas potencial e, por isso, para se tornarem inteligíveis, precisam abdicar de seu caráter numinoso, reduzindo-se a definições que exigem continuamente novas interpretações e apresentam constantes mutações valorativas e formais (JUNG, 2002). Essa impossibilidade de explicitação plena de conteúdos mentais e psíquicos através da linguagem se torna o elemento agregador das diversas edições de tarô, que apesar de explorarem uma infinidade sígnica para cada conjunto alegórico, mantêm uma evidente coexistência não excludente. Essa convivência "pacífica" só se torna possível a partir do reconhecimento dos arcanos sob duas instâncias: uma amórfica, enquanto "conceitos universais" (WAITE, 1911, 1926) e, portanto, atributos arquetípicos presentes no imaginário amplo das cartas; e outra formal, enquanto "figuras arquetípicas", isto é, imagens sensíveis e metafóricas do intangível sob diferentes perspectivas e aspectos físicos – conforme cada baralho.

Os *archetypus*, embora indescritíveis e incognoscíveis em sua totalidade, são minimamente reconhecíveis e acessíveis à mente consciente por meio dessa "imaginação simbólica", que se relaciona de forma específica com determinada cultura (CAMPBELL, 1991). A

qualidade de mediação dessas imagens entre inconsciente coletivo e consciência individual, conforme destaca Barros (2010), reside na substituição de seu potencial icônico – de se assemelhar, quanto à aparência, ao seu significante (JOLY, 2007) –, por um potencial simbólico – de se relacionar mnemonicamente com outras "imagens" ausentes (não representadas) ou questões impossíveis de serem percebidas pelos sentidos físicos (como pensamentos, sentimentos e emoções). Nesse contexto, então, "símbolo" não deve ser confundido com a definição semiótica pierceana, mas entendido enquanto uma instância representativa cuja validade reside na incapacidade de ser substituído, em sua plenitude, por uma relação arbitrada entre "significante" e "significado" (BARROS, 2010). Ou seja, devido a seu caráter inefável, o símbolo (a imagem como veículo expressivo de conteúdos arquetípicos) se torna característico por uma multiplicidade de sentido, uma riqueza de referências e interpretações que impossibilita toda e qualquer formulação unívoca (JUNG, 2002).

As representações visuais das cartas, então, ao se conectarem com seus respectivos atributos no imaginário do tarô, estabelecem uma relação de comunicação baseada em um "sistema semiológico segundo". Como elabora Barthes (2009), neste há a oscilação entre o reconhecimento literal dos signos linguísticos – a imagem do arcano da Torre enquanto uma edificação sendo destruída por um raio (ver anexo) – e a sua constante transformação metafórica em signo mítico – a imagem da Torre enquanto alegoria da crise, por exemplo. Nesse sentido, conforme o ascendente conceitual de cada arcano impõe sua presença temática como uma atmosfera genérica e heterogênea que engloba todos os signos que se manifestam sob sua égide, as representações textuais – dotadas de suas próprias conotações culturais, psíquicas e pessoais – agem de forma a delimitar, sintetizar, direcionar, relativizar, enriquecer e ampliar as acepções semânticas possíveis.

Assim, é pelo reconhecimento, no momento de interpretação e de criação, dessa relação simbiótica entre conteúdos sensoriais (linguagem visual) e conteúdos latentes (conceitos) que as cartas assumem, através da experiência receptiva e significadora do olhar, um caráter polissêmico e metafórico. Há, portanto, um diálogo que se estabelece a partir da relação entre os modos de se "ver" (arcano visual) e os modos de se "pensar" (arcano conceitual) a carta, pois "aquilo que sabemos ou aquilo que julgamos afeta o modo como vemos as coisas" (BERGER *et al*, 1982, p.12). As nuances que surgem entre esses dois extremos estão, inevitavelmente, relacionadas às idiossincrasias dos seus leitores e a seus níveis particulares de inserção e participação nesse universo sígnico. Por exemplo, a Torre, como mencionada acima, pode ser percebida de imediato enquanto uma nítida imagem de destruição; entretanto, sua demolição pode ser entendida alegoricamente como uma explosão de emoções que quebram

com a rigidez das aparências ou evocam a necessidade de se reconstruir as estruturas; o raio (ou fogo), vindo do céu, pode ser interpretado enquanto uma súbita intervenção divina, uma epifania, uma ideia repentina ou um castigo etc.

O tarô, apresentando-se enquanto suporte manifestador de um conjunto simbólico de determinadas qualidades arquetípicas, nega a noção de uma mensagem absoluta que existiria pela relação inextrincável entre um sentido específico e uma forma determinada (BARTHES, 2009); há, ao contrário, o reconhecimento de que as figuras são apenas recursos alegóricos e escolhas representativas para a manifestação de uma acepção abstrata – que pode assumir inúmeras faces e, igualmente, inúmeros juízos de valor (JUNG, 2002). Na realidade, muitas edições exploram nuances que contestam uma certa convenção perceptiva acerca de determinadas conceitos sociais, culturais e arquetípicos – ao apresentar características subjacentes ou acentuar um lado positivo para uma carta usualmente negativa (ou vice-versa).

Considerando-se, por exemplo, a Morte, esta é usualmente ilustrada em alguns tarôs como um esqueleto (símbolo, por acaso, comum a muitos outros imaginários), indicando, muitas vezes, uma certa decrepitude e impessoalidade. Por outro lado, no Tarô Shadowscapes (fig.12), enfoca-se o caráter transformador desse arquétipo, pois a figura arquetípica utilizada para ilustrar a carta é a personagem da Fênix – o pássaro que renasce das próprias cinzas –, reforçando uma visão menos lúgubre e mais otimista desse conceito.

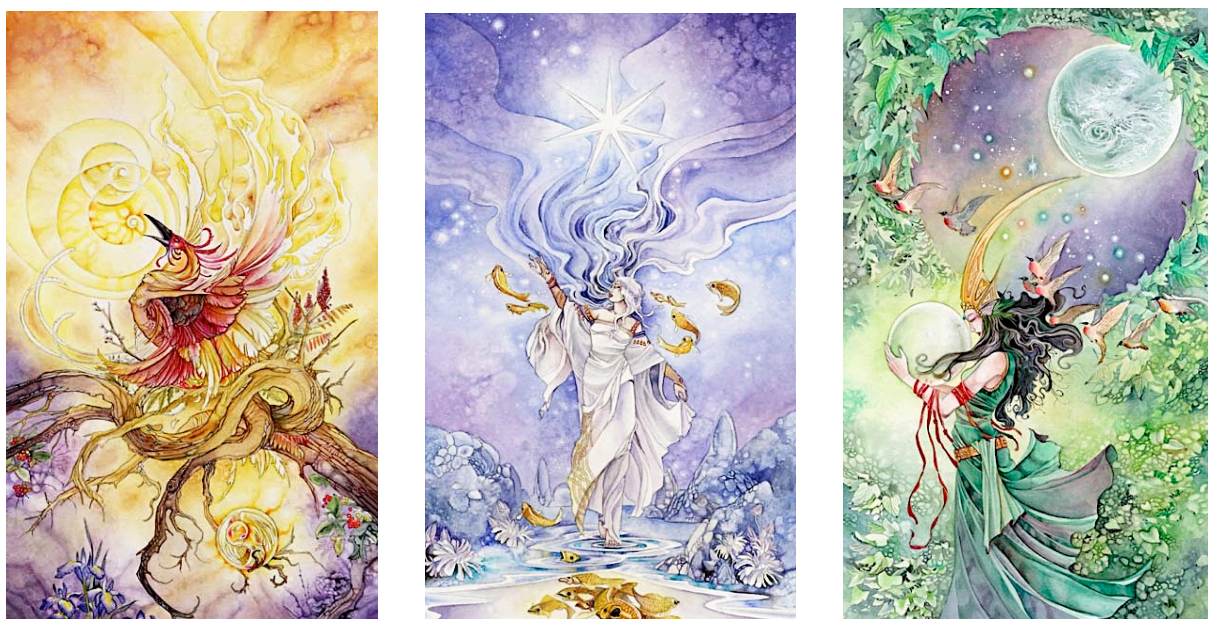


Fig.12: Respectivamente, a imagem da carta da Morte e as imagens das cartas da Estrela e do Mundo no Tarô Shadowscapes (Llewellyn, 2010).

Fonte: <http://www.shadowscapes.com/Tarot/cardsmain.php?suit=0>

Os baralhos contemporâneos, então, não se baseiam mais nas conjecturas ocultistas de uma suposta "natureza" inerente às representações, mas as transformam em discurso (significação) no momento de elaboração e contextualização de sua materialidade (BARTHES, 2009). Ou seja, conforme a interpretação idiossincrática das temáticas arquetípicas e das imagens simbólicas que habitam o imaginário do tarô, um autor pode propor sua releitura e seu enfoque em relação a esse campo conceitual amplo e impreciso. Essa expressividade criativa, entretanto, se mantém invariavelmente imersa em constantes citações a técnicas, formas e ideias assimiladas e apropriadas – consciente ou inconscientemente – pelo indivíduo ao longo de sua vida. A própria linguagem (escrita, visual, oral etc) se constitui, em última análise, enquanto referência e, exatamente por isso, impossibilita a representação incólume de qualquer concepção abstrata:

o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse exprimir-se, pelo menos deveria saber que a "coisa" interior que tem a pretensão de "traduzir" não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente (BARTHES, 2004, p.4).

Pensando nisso, é possível compreender a recorrência de certos elementos em muitas versões distintas do tarô – mesmo as de temáticas contemporâneas. Por isso, Farley (2009) aponta que a coesão entre diferentes versões do tarô deve ser entendida sob a noção de "semelhança de família": ou seja, não existe uma propriedade determinante que permita a classificação ilustrativa desse baralho, mas um conjunto de características aparentes que pode indicar a relação de afinidade entre diferentes modelos. São repetições de personagens, objetos, poses, paisagens, cenas que se tornam tipicamente associados ao tarô, mas que não necessariamente se apresentam total e simultaneamente em todas as edições – como a utilização de certos nomes para os Trunfos (FARLEY, 2009). Muitas vezes, um mesmo baralho pode apresentar uma carta com uma simbologia "clássica" (inspirada nas edições de Marselha ou de Rider-Waite) e outra com uma representatividade completamente hodierna.

O conjunto dessas reincidências, entretanto, está em um histórico devir, mantendo uma relação dialética com o campo conceitual de cada arcano, simultaneamente reiterando e transformando os conteúdos do imaginário dessas cartas – fato evidente, por exemplo, após o surgimento dos baralhos de Waite e de Crowley, que se tornaram importantes referências formais para edições subsequentes. Por outro lado, essa persistência – sobretudo na nomenclatura e na numeração das cartas – reflete uma alegável compreensão "mitológica" do tarô, ou seja, enquanto uma concatenação discursiva de uma constelação de símbolos organizados por

homologia (relação de equivalência) (BARROS, 2010). Em outras palavras, cada arcano passa a privilegiar determinados atributos arquetípicos em detrimento de outros, e estabelecem ligações semânticas transversais que independem de sua aplicação oracular (BANZHAF, 2003); dessa forma, atraem-se respectivos agrupamentos simbólicos por analogia, que se organizam conforme sua maior ou menor coerência nessa realidade. Essa construção de um “sistema mítico” (CAMPBELL, 1991) do tarô – embora bastante flexível – é uma virtualização, ao nível imaginário, de seu encadeamento quantitativo fixo e numerado, que, por sua vez, se torna igualmente influenciado por esse sistema.

Por exemplo, como mencionado acima, o arquétipo materno pode se manifestar em diferentes personas, como na Alta Sacerdotisa, na Imperatriz e na Lua. Entretanto, em cada uma dessas o maternal assumirá uma nuance distinta: na primeira, será a mãe vista sob seu aspecto celestial (bondade; sabedoria); na segunda, a mãe em seu aspecto terreno (paixão; afeto); na terceira, a mãe em seu aspecto sombrio (castigo; recalque) (NICHOLS, 1991; JUNG, 2002; BANZHAF, 2003). Além disso, caso uma delas tivesse de privilegiar o materno (a Grande Mãe) em detrimento das outras, talvez a Imperatriz assumisse essa posição – como no caso do Tarô Mitológico (fig.13), em que é representada pela deusa grega Deméter.



Fig.13: Respectivamente, as cartas da Alta Sacerdotisa (Perséfone), da Imperatriz (Deméter) e da Lua (Hécate) no Tarô Mitológico (Fireside, 1986).

Fonte: <http://www.free-tarot-reading.net/meanings/>

Esses interrelacionamentos entre os arcanos propiciam, inclusive, o surgimento de narrativas que se desenvolvem mais por conexões conceituais que por uma sequenciação pictórica.

ca. Um dos melhores exemplos para ilustrar essa mitologização do tarô é a conhecida "Jornada do Louco" – em nítida referência a "Jornada do Herói" de Joseph Campbell –, reproduzida e estudada por muitos tarólogos. Esta costuma seguir as temáticas arquetípicas apresentadas na ordem numerada dos Arcanos Maiores – embora muitas versões reorganizem as cartas para se adequar melhor aos estágios apresentados por Campbell em *O Herói de Mil Faces* – e, resumidamente, descreve a trajetória do Louco – assumindo o papel do herói – através do seu nascimento, crescimento, desafios, amadurecimento e, finalmente, chegando à totalidade – representada pelo Mundo (NICHOLS, 1991; BANZHAF, 2003; GREER, 2006; NAIFF, 2010). Essa narrativa, por sua vez, pode ganhar diferentes nuances e descrições conforme o autor que a analisa, ou, por exemplo, pela inclusão de elementos simbólicos referentes a determinados baralhos – mas sendo suficiente para demonstrar uma certa construção de "filosofias de vida" ou de narrativas metafóricas através do tarô (BANZHAF & THELER, 2006).

Essas criações só são possíveis devido a percepção de uma certa "autonomia" dos Trunfos enquanto personificações, "agindo" livremente e se associando a acontecimentos, pessoas e lugares que ecoam seus respectivos "motivos" mitológicos (ver apêndice B). Por exemplo, um momento de dificuldade em resolver um problema poderia ser associado ao conceito do Enforcado, assim como uma obsessão passional com o conceito do Diabo – que poderia levar a um ato impulsivo, associado ao Carro –; ou ainda, um momento de depressão poderia se associar com o conceito da Lua, mas que, vista dentro da sequência das cartas antecedendo o Sol, poderia ser entendida como uma expiação para se atingir uma futura felicidade (BANZHAF, 2003). O exemplo da "Jornada do Louco", portanto, só elucida um aspecto possível, de modo algum exaurindo as possibilidades, justamente pelo caráter permutável e independente de cada arcano – outra virtualização, ao nível imaginário, relacionada a sua materialidade fluida enquanto cartas.

Esse cenário mitológico se constitui, assim, enquanto uma pré-curadoria conceitual do tarô, estabelecendo uma certa hierarquia e intercâmbio de pressupostos conceituais para as escolhas representativas das lâminas. Por isso, Barros (2010) afirma que o "imaginário" não é uma coleção estática de imagens (simbólicas e icônicas), mas um sistema dinâmico que as interliga e as confere profundidade. Precisamente esse universo subjetivo, em convergência com sua estruturação convencionada, que diferencia o tarô de outros instrumentos e baralhos divinatórios. Ademais, é nesse sentido que imagens de outros contextos (esotéricos, culturais, religiosos, artísticos etc) se tornam ressignificadas pelo tarô, enfocando determinados conteúdos arquetípicos conforme sua posição na mitologia das cartas.

Segundo o mitólogo Joseph Campbell (1991), ao transportar os elementos míticos de um sistema para outro, naturalmente suas antigas significações estarão sujeitas a um processo de relativização semântica, pois, apesar da intertextualidade inexorável com suas raízes narrativas, estas deverão se adaptar à nova plataforma para que se mantenha, ou melhor, se construa uma relação de coerência. Por exemplo, o deus egípcio Osíris é uma das personagens simbólicas mais evidentes do imaginário do Egito Antigo, assumindo uma variedade de participações nas narrativas mitológicas históricas dessa cultura. Por isso, no Tarô do Antigo Egito (fig14), ele reaparece em três cartas distintas, que destacam diferentes características subjetivas: enquanto Hierofante, representando a ortodoxia religiosa e social das Terras do Nilo; como Enforcado, após ser esquartejado por Seth e se manter “suspense” entre vida e morte; e como Julgamento, após ter se tornado deus do submundo e responsável por julgar e acolher o espírito dos mortos (BARRETT, 1994).



Fig.14: Osíris, respectivamente, como Hierofante, Enforcado e Julgamento, no Tarô do Antigo Egito (Thorsons 1994).

Fonte: <http://egyptiantarot.blogspot.com.br>

Quanto a isso, é importante destacar que a referenciação às características arquetípicas não é de modo algum uma exclusividade do tarô, das mitologias, das religiões ou de outras representações coletivas folclóricas. A presença dessas imagens primordiais se insinua em diversos outros imaginários, como o do cinema, da literatura, da publicidade etc – assim como pode ser projetada em questões cotidianas do mundo sensível –, pois "há tantos arquétipos como situações típicas na vida" (JUNG, 2002, p.58). Há, portanto, figuras arquetípicas de heróis, vilões, vítimas; figuras maternas, paternas e infantis; figuras de mestres e sábios;

figuras de amor, guerra, sexo e tantas outras. Essas personagens e eventos, muitas vezes, assumem nuances e enfoques maniqueístas e clichês – principalmente nas produções massificadas de *best-sellers* e *blockbusters* –, os quais os "consumidores de mito" compreendem como "naturais" (BARTHES, 2009). Partindo dessa diversidade que o tarô, em seu posicionamento contemporâneo, se alimenta continuamente para as suas constantes novas versões, estereotipando e desestereotipando os conceitos que representa e as representações que conceitua.

Um exemplo é o Tarô do Hobbit (fig.15), lançado propiciamente em 2012, mesmo ano de estreia da série de filmes baseada no livro *The Hobbit*, de J. R. R. Tolkien – publicado em 1937. Esse baralho se inspira na narrativa sobre a jornada de Bilbo Bolseiro, contextualizada no universo fantástico da Terra Média, para propor suas cartas, que refletem personagens e cenas dessa literatura. A carta do Louco, por exemplo, é representada em seu aspecto andari-lho pelo hobbit Bilbo Bolseiro, protagonista do livro – assim como é a carta do Louco, para alguns, em relação aos outros Arcanos Maiores; a carta do Mago (e também do Hierofante), por sua vez, é representada por Gandolf, o poderoso feiticeiro e sábio da saga, enquanto a da Torre é ilustrada, em seu aspecto destrutivo, pelo dragão Smaug, grande vilão da história.



Fig.15: Respectivamente as cartas do Louco (Bilbo Bolseiro), do Mago (Gandolf) e da Torre (Smaug), no Tarô do Hobbit (US Games, 2012).

Fonte: <http://newpathstarot.com/wordpress/index.php/the-hobbit-tarot-a-review/#more-3719>

Outro exemplo, cujas analogias talvez sejam menos evidentes, é o Tarô das Donas de Casa (fig.16) – “um kit doméstico de adivinhação com baralho e livro de instruções” – publicado pela Quirk Books em 2004. Esse baralho foi uma paródia construída a partir de um pro-

cesso de *collage* de elementos presentes nas publicidades da década de 1950 voltadas para mulheres (RIEMMA, 2011). Apesar do nítido caráter cômico, as imagens nas cartas também surgem a partir de uma associação conceitual com o imaginário do tarô: por exemplo, o Diabo tem como representação central um bolo, possivelmente pela analogia ao “tentador” ou ao “vício” (reforçado pelos elementos envolta, como cigarro e bebida) e a ideia estereotipada da mulher eternamente preocupada com o peso; a Temperança, por sua vez, assume a forma de uma batedeira, propondo uma analogia ao conceito de “alquimia” e harmonização de partes discrepantes (como se pode ler pelos rótulos dos “ingredientes”: Alegria, Raiva, Justiça, Tristeza); a Morte, então, apresenta-se de forma ainda mais caricatural, colocando como ilustração um pote de maionese infectada com bactérias *Salmonella* (como se pode ler pelo rótulo), e rodeado por moscas e comidas estragadas, possivelmente fatais.



Fig.16: Respectivamente, as cartas da Morte, da Temperança e do Diabo no Tarô das Donas de Casa (Quirk Books, 2004).

Fonte: <http://www.housewivestart.com/housewivesbeta.html>

3.1.1 Entre o céu e a terra

Embora tenha-se recorrido bastante sobre a relação do caráter pictórico da carta com seu ascendente conceitual, é inevitável reconhecer que há um terceiro elemento nessa mistura: um nome. Em seu livro *Mitologias*, Barthes (2009) destaca que, para o semiólogo, tanto escrita como imagem são ambos signos, chegando ao limiar do mito com a mesma função significante. Portanto, as nomações (e numerações) que acompanham as cartas do tarô são mais que simples legendas, são verdadeiros receptáculos da arquetipologia de cada arcano; consi-

deravelmente menos variáveis que as próprias imagens, elas que indicam a que campo conceitual determinada carta pertence. Se não fossem suas derivações ao longo dos anos e dos idiomas, seria possível admitir, de imediato, que essa nomenclatura é o elemento agregador de todas as semânticas e versões do tarô¹⁷.

Apesar disso, esse componente se mantém, de fato, enquanto um mediador entre os conteúdos imateriais do imaginário do tarô e sua manifestação visual: pelo próprio aspecto de abstração da linguagem verbal, esta não impõem um sentido pleno ou indeformável (BARTHES, 2009) e, portanto se aproxima dos conteúdos arquetípicos de forma distinta da imagem. Ou seja, devido à “ilusão denotativa” da língua (CHARAUDEAU, 2006), esta não possui um caráter icônico (de se assemelhar ao conteúdo representado), mas somente uma conexão convencionada arbitrariamente (JOLY, 2007), que, exatamente por isso, sugere uma ambiguidade conceitual e mórfica – inerente, até mesmo, ao signo em seu entendimento literal, sobretudo quando desacompanhado de outras descrições. Nesse sentido, mesmo que se entenda o Imperador como um “monarca do sexo masculino”, no momento de sua representação, existirão incontáveis “monarcas do sexo masculino” ilustrados de maneira distinta.

No entanto, o principal papel do título não é sua acepção literal, mas uma elevação a um patamar mítico, associando-se metaforicamente aos ascendentes conceituais do tarô de forma a invocá-los, respectivamente, em cada carta. Por isso é comum se referir aos arcanos enquanto “personas”, insinuando uma certa atmosfera arquetípica específica, e não uma identidade psicológica e individual como o termo “personagem” (COHEN, 2002)¹⁸. Entretanto, justamente por esse caráter vago que o nome da carta pode apresentar um comportamento epítetico – não impõe uma personalidade específica, apenas confere uma titulação –, se tornando completo através da imagem, que, simultaneamente, também o define. Essa característica pode ser melhor compreendida nos tarôs transculturais, por exemplo: Osíris, O Hierofante, ou Osíris, O Julgamento (fig.14); Deméter, A Imperatriz e Hécate, A Lua (fig.13); Perséfone, a Alta Sacerdotisa (fig.13) e/ou Zelda, A Alta Sacerdotisa (fig.10) etc

Essa nomenclatura, então, serve simultaneamente enquanto “âncora”, ou seja, definindo aquilo que deve ser privilegiado entre as diversas interpretações possíveis da imagem (JOLY, 2007), mas, também – para aqueles conhecedores do imaginário do tarô – enquanto um “no-

¹⁷ Na realidade, muitos estudantes de tarô tendem a se ater somente ao nome da carta, pois é ele que carrega, em uma instância imediata e mais genérica, a amplitude de acepções arquetípicas de determinado arcano (BANZHAF & THELER, 2006; GREER, 2006).

¹⁸ “[...] uma persona é uma galeria de personagens (por exemplo, velho chamado x com característica y)” (COHEN, 2002, p.107)

me próprio” do arcano mitológico. O uso desse termo é conveniente, pois, como acontece com qualquer pessoa, seu nome convive com outras tantas “alcunhas” e variações (ver apêndice C), entretanto, nenhuma delas é capaz de descrevê-la de fato, apenas evoca mnemonicamente sua presença e, com isso, todas as possíveis intertextualidades mentais e simbólicas (BARROS, 2010). A presença desses títulos, portanto, existentes desde os baralhos de Marseilha, antecipa a preocupação de Walter Benjamin (1987) acerca da necessidade da legenda como um elemento que evita a interpretação vaga e aproximativa de uma imagem. Embora a leitura do tarô seja, em seu posicionamento subjetivo contemporâneo, naturalmente polissêmica, a união entre palavra e ilustração surge de forma a direcionar essa interpretação conforme cada arcano – uma espada, na carta da Justiça, pode ser vista como o crivo da razão, enquanto, na carta do Carro, como símbolo fálico de poder bélico.

Há, assim, segundo destaca Barthes (1990), uma inversão histórica no papel de relação entre a imagem e o texto: aquela não mais surge de forma a suprir a carência icônica deste, mas este que se apresenta para conotar a imagem, ou seja, para insuflá-la de vários significados segundos. Entretanto, dialogicamente, essa mesma imagem acrescenta nuances semânticas e intertextualidades que não se evidenciam unicamente através da palavra, que, enquanto agente identificador do conteúdo arquetípico, possui uma miríade de semânticas potenciais, mas não determinadas. Na realidade, as acepções de cada arcano surgem, precisamente, da constante comunicação entre nominação e ilustração; é um “enigma figurado”, fundindo palavra e imagem num mesmo espaço (BARTHES, 1990).

A leitura dessas lâminas, portanto, pode ser entendida, como destacam Maria Nikolaeva & Carole Scott (2011) acerca do livro ilustrado, sob a ideia de um círculo hermenêutico, onde constantemente se parte da interpretação de um dos elementos (visual ou verbal) para o outro, e depois se retorna para o primeiro com um entendimento melhor, e assim sucessivamente. Justamente inspirados nessa composição do tarô que muitos baralhos divinatórios constroem a conotação de suas imagens, de forma que essas também possam ser percebidas enquanto figuras arquetípicas ao serem “sublimadas” pela linguagem escrita (BARTHES, 1990). Um exemplo é O Oráculo da Deusa (fig.17), que contém 52 cartas com representações de deusas de diversas culturas, cada qual seguida de seu nome e de uma qualidade específica.

Nesse sentido, escrita e imagem podem preencher as lacunas umas das outras (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011), de forma que os componentes verbais estimulem significações que partam do próprio componente visual (e vice-versa), mas somente após a associação simbiótica entre ambos (JOLY, 2007), promovendo um constante intercâmbio de cultura, de valores e de imaginação (BARTHES, 1990). Assim, se o sistema mitológico do tarô surge como

uma pré-curadoria conceitual das cartas, seu caráter de iconotextual – entidade inseparável entre escrita e imagem (NIKOLOJEVA & SCOTT, 2011) – se comporta como uma pré-curadoria composicional¹⁹, permitindo a independência linguística e narrativa desse baralho.



Fig.17: Exemplos de cartas de O Oráculo da Deusa (Pensamento, 2000). Respectivamente: Gildéptis (deusa nativo americana), seguida da palavras “síntese”; Cerridwen (deusa celta), seguida das palavras “morte e renascimento”; Bast (deusa egípcia), seguida da palavra “brincadeira”.

Fonte: <http://reginaminas-tarot.blogspot.com.br>

3.2 UM LIVRO DESMEMBRADO

Em sua obra *O castelo dos destinos cruzados*, Ítalo Calvino (1923 - 1985) se refere ao tarô como uma "máquina narrativa combinatória" (CALVINO, 1991, p.80), pois parte da permutação das cartas desse baralho para construir suas histórias. Na primeira metade de seu livro, Calvino (1991) se utiliza do Tarô de Visconti Sforza para desenvolver seu enredo, e este, em consonância com a pompa e sofisticação das ilustrações, se passa em um castelo; por sua vez, a segunda metade, construída a partir do Tarô de Marselha, se passa em uma taverna (*A taverna dos destinos cruzados*), em sintonia com o caráter mais popular e simples desse baralho. O interessante de seu método interpretativo, ao qual se refere, em nota, como uma “iconologia imaginária” (CALVINO, 1991, p.81), é que o autor percorre os extremos da leitura literal e da leitura alegórica, se baseando exclusivamente na iconotextualidade das lâminas

¹⁹ Designando a ideia de apresentação/estruturação formal de um discurso (ex: a diagramação da página de um livro ilustrado) e, simultaneamente, servindo como uma analogia ao processo de formação de uma palavra pela união de dois elementos distintos (ex: “beija-flor”) – no caso do tarô, título e imagem.

(não em um conhecimento conceitual da tarologia) e adequando os sentidos conforme as cartas anteriores e o contexto que cadenciadamente surgia.

Na realidade, a interação de Calvino (1991) com o tarô é muito semelhante à utilização desse objeto no contexto oracular, tanto fisicamente – manipulando e permutando as cartas – quanto criativamente – propondo interpretações que se constroem pela sobreposição de elementos visuais que dialogam entre si e entre o universo externo ao qual se aplicam. Embora o reconhecimento do ascendente conceitual do tarô seja uma forma de conectar todas as variantes através de um conhecimento que se impõe às cartas, uma vez materializadas, estas conquistam uma certa independência, por assim dizer, iconográfica. Talvez o único pretexto para que as semânticas latentes nas cartas ganhem uma real liberdade interpretativa, seja a sua percepção enquanto uma “ponte simbólica”. Ou seja, a transformação do tarô enquanto um “instrumento”, algo a ser traduzido – assim como feito por Calvino (1991) – performativamente, isto é, em ato (COHEN, 2002).

Esse caráter presencial, além de indicar um constante devir do olhar às cartas – influenciado, também, pelo contexto –, está relacionado a três questões que alteram consideravelmente a percepção dos arcanos: o motivo – “para que” o tarô está sendo utilizado –; o método – “como” ele está sendo utilizado –; o material – “qual” baralho está sendo utilizado. Do ponto de vista da cartomancia, por exemplo, o motivo poderia ser equivalente a uma pergunta – definindo o enfoque geral da leitura –, o método equivalente a um estilo de jogada ou uma tirada (ver apêndice D) – definindo posições e o enfoque específico de cada carta – e o material, obviamente, ao conjunto de cartas utilizado – apresentando diferentes elementos e símbolos (SIM, 2004; BANZHAF & THELER, 2006; GREER, 2006; NAIFF, 2010). Essa lógica é aplicável, também, a situações não esotéricas, como a de Calvino (1991), que parte de um motivo para inspiração narratológica, utiliza-se de um método combinatório pela composição de sequências e, pelo uso de baralhos distintos, chega a diferentes resultados.

O tarô se mantém, portanto, no limiar entre a recepção tátil e a recepção óptica (BENJAMIN): se comportando, simultaneamente, enquanto um objeto de uso (uma “ferramenta”) e um objeto de contemplação (um “livro de arte”). Na realidade, a relação literalmente palpável e ativa com as cartas nos permite repensar o conceito de livro interativo, considerando-se não apenas sua estrutura móvel, mas os modos como determinadas narrativas são construídas e, sobretudo, os modos de leitura e percepção das próprias imagens. Todas as conexões e ordenações entre os personagens desse enredo potencial são apenas insinuadas pela numeração, sugeridas de forma bastante singela, pois constantemente estão em vias de ser transgredidas e reformuladas pela “paginação desmembrada” do baralho. O leitor – compreendido aqui tanto

como um intérprete esotérico ou como um observador casual – só se torna capaz de tanger a magnitude comunicacional desse objeto através dessa cumplicidade sensório-criativa.

O entendimento dessa característica é fundamental, pois, como destaca a artista e ilustradora de livros infantis Suzy Lee (2012), costuma-se olhar sempre o sonho “dentro” do livro, mas desconsidera-se que seu formato, sua textura, sua encadernação, todos os seus componentes físicos se tornam parte, direta ou indiretamente, da experiência de leitura. De forma semelhante a outras composições ilustradas e fotográficas, como livros ilustrados e de arte, o tarô pode ser percebido enquanto múltiplas unidades ou um único conjunto: os “significantes de conotação” podem se encontrar tanto no interior de cada fragmento da sequência (as cartas) ou em todo seu encadeamento, na sua estrutura “supra-segmental” (o baralho) (BARTHES, 1990). Entretanto, diferente dessas outras produções, as cartas não estão limitadas a uma sequenciação específica ou a um relacionamento forçado dentro de uma mesma página ou entre páginas duplas; o tarô se assemelha, nesse sentido, a um álbum fotográfico, onde as fotos podem ser remanejadas, recompostas e, até mesmo, isoladas.

Entretanto, diferente de um álbum, as lâminas, ainda assim, não se fixam em páginas. Elas convidam o seu constante permutar, mas também o recombinar em novos conjuntos, promovendo novas associações e novas sensações de movimento que se estabelecem nessa “montagem espacializada” (DUBOIS, 2014, p.138). Embora esse processo também possa ser realizado com as fotos, estas não pressupõem a mesma relação do toque e do constante manipular que um baralho, pois este convida esse “espalhar”, construindo continuamente novos formatos pela combinação das dimensões estipuladas pelas cartas (ver apêndice D). Da mesma maneira, embora o ponto de vista da ilustração e da fotografia seja sempre fixo (NIKO-LAJEVA & SCOTT, 2011), a reorganização espaço sequencial transgride metaforicamente essa rigidez e insinua ações e interações que, de outro modo, talvez nunca fossem consideradas. Na realidade, pelo próprio aspecto da aleatoriedade²⁰ em algumas jogadas, certas combinações se tornam, provisoriamente, “impostas” ao olhar do leitor, desafiando-o à conectá-las.

Provavelmente, por essa abdicação de rigidez no encadeamento, a maioria dos baralhos de tarô não recorram, entre as ilustrações das cartas, a uma relação de causalidade e temporalidade visível – diferente, por exemplo, das imagens articuladas de histórias em quadri-nho (LINDEN, 2011). Apesar de sua sequência numerada, as lâminas do tarô necessitam de uma ambiguidade imagética que as permita, simultaneamente, se comportar enquanto parte

²⁰ Cartas que não são combinadas pela intenção do leitor, mas pela sucessão randômica a partir do “sorteio” das mesmas viradas para baixo.

discursiva de um contexto maior e uma unidade autônoma e coerente. Na realidade, o formato “desmembrado” de baralho, unido a sua estrutura específica anteriormente explanada²¹, se apresenta, finalmente, enquanto uma pré-curadoria editorial do tarô. Pelo reconhecimento dessa qualidade, um leitor pode explorar novos horizontes de interpretação e envolvimento e, principalmente, um artista pode propor novos modos de expressão e comunicação através de representações que reflitam não só seu estilo individual como sua sensibilidade à história transmitida, e transmissível, pelos arcanos (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011).

3.2.1 Um sábio calado

Em seu livro, intitulado *21 Ways to Read a Tarot Card*, a taróloga norte americana Mary K. Greer (2006) apresenta, além do estudo convencional dos arcanos por livros e correspondências verbais, diversos métodos para a interpretação de uma carta que desconsideram qualquer conhecimento prévio acerca da arquetipologia do tarô. Portanto, em busca de uma construção de sentido dinâmica – onde o próprio consulente, mesmo sem conhecimento nenhum sobre o tarô, pode assumir uma posição ativa de leitura –, a autora propõe métodos de análise e diálogo com as lâminas que se reportam continuamente a sua materialidade. O interessante de alguns de seus passos é que eles indicam diferentes graus de imersão e interatividade com os conteúdos textuais do baralho e, portanto, diferentes percepções acerca do potencial comunicacional das cartas.

Por exemplo, os dois primeiros métodos estão relacionados, respectivamente, à identificação do nome e à descrição literal da imagem da carta. Primeiramente, à parte as especificidades e os desdobramentos propostos pela autora, a ordenação dessas duas etapas reflete o que fora mencionado anteriormente sobre a tendência de tanto a ilustração como o título se comportarem, a princípio, enquanto elementos semântico independentes – e não uma “legenda” verbal subordinada a um componente visual. Segundo, seu posicionamento intencional ao início do livro destaca essa percepção imediata da carta enquanto um objeto contemplativo, como um quadro ou uma fotografia. Nesse sentido, pelo caráter flexível e visualmente não sequencial das imagens, existe um vislumbre inicial que as toma como personagens “isolados” do ponto de vista da expressão e da narrativa (LINDEN, 2011).

²¹ Total de 78 cartas, divididas em 22 Arcanos Maiores e 56 Arcanos Menores, sendo estes separados em quatro naipes de 14 cartas (com dez cartas numeradas de ás a dez, e quatro cartas da corte).

Por isso, a princípio, é possível se considerar um baralho de tarô como uma reduzida “galeria de arte”, se comportando conceitualmente como os “dicionários pictóricos” infantis (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011), ou seja, que exibem associações entre palavras e suas respectivas representações sem que haja uma intenção narrativa – apenas demonstrativa. Um exemplo extremo dessa ideia são os projetos colaborativos como o *78 Tarot* (fig.18), que reuniu 78 artistas globais para ilustrar individualmente cada uma das cartas do baralho – com estilos incrivelmente variados como arte digital, *collage*, fantasia, aquarela, grafite etc – distinguindo-se pela ausência de uma unidade visual – embora haja uma identidade extratextual através da moldura recorrente das cartas.

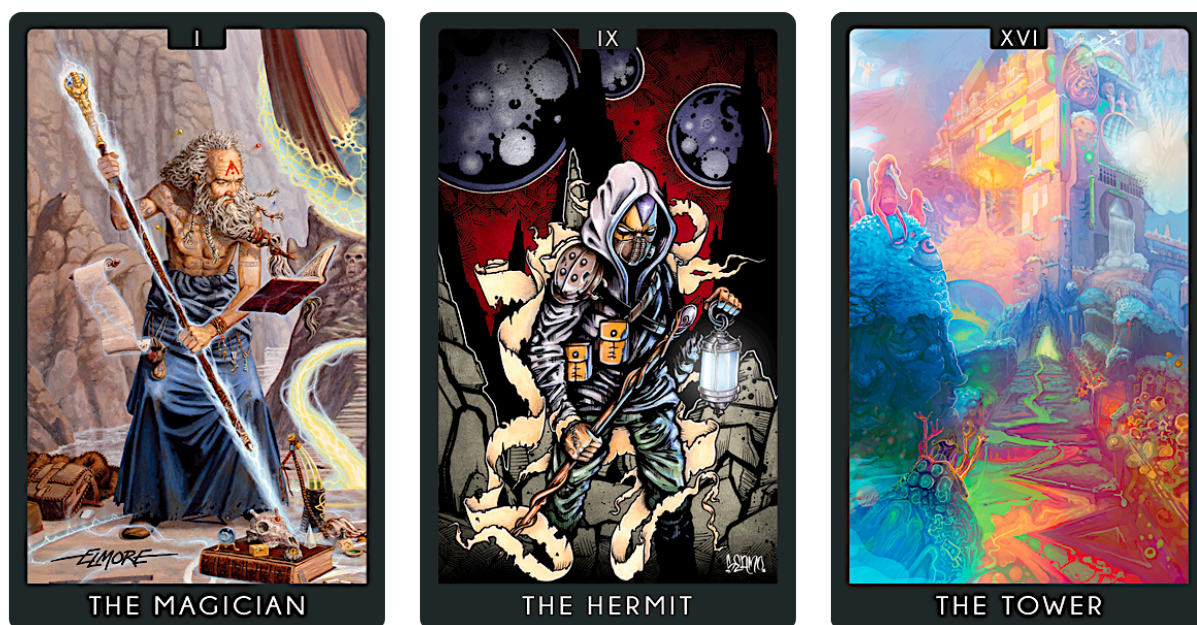


Fig.18: Respectivamente, as cartas do Mago (por Larry Elmore), do Eremita (por Seamo Seamonster) e da Torre (por Luca Federici Carey) no *78 Tarot* (autopublicação, 2014).

Fonte: <https://www.kickstarter.com/projects/1309407051/the-78-tarot-project-a-global-art-collaboration>

Entretanto, apesar do aspecto mais “livre” desses exemplares em relação a uma continuidade plástica, a representatividade única da maioria das edições de tarô não se constitui somente como releitura artística individual de cada arcano; elas se apresentam, derradeiramente, enquanto construção de um imaginário particular, de uma realidade fictícia e implicitamente interconectada. A ausência de um encadeamento visual evidente não impede, portanto, o diálogo entre as diversas figuras presentes em cada carta, que se comunicam em contraponto, transmitindo primordialmente um determinado “ponto de vista” e deixando as especificidades da narração por conta do leitor (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011). Nesse sentido, a autora Sophie Van der Linden (2011) não classifica esses tipos de imagens nem como total-

mente independentes (“isoladas”) nem como totalmente solidárias (“sequenciais”), mas um meio termo: “associadas”.

Sem dúvida, a complexidade e a dinâmica dessas associações varia conforme o grau de envolvimento do leitor, não apenas pela sua disposição interpretativa, mas pela empatia e projeção de pensamentos e emoções. Contudo, o reconhecimento de uma ligação espaço-temporal mínima entre os arcanos se torna perceptível pela “ambientação” visual que, como nos livros-imagem e livros ilustrados, “estabelece a situação e a natureza do mundo onde ocorrem os eventos da história” (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p.85). Cada baralho, portanto, reúne um conjunto de personagens, cenários e situações que, inevitavelmente, se comunicam uns com os outros como elementos comuns de um mesmo enredo, de uma mesma “atmosfera narrativa” (ver apêndice E). Além disso, a comunicação dos signos icônicos – analogias perceptivas da realidade – é inextrincável à expressividade plástica – cor, forma, composição etc (JOLY, 2007; LINDEN, 2011). Com isso, estabelece-se uma identidade visual entre as diversas imagens, assim como um “clima” ou “expectativa” de recepção (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011) acerca de cada tarô: mais introspectivo ou mais extrovertido; mais onírico ou mais realista; mais sombrio ou mais alegre; mais caricato ou mais enigmático etc (fig.19).



Fig.19: Respectivamente, as cartas dos Enamorados, da Roda da Fortuna e do Sol no Tarô Deviant Moon (US Games, 2008). Sua aura lúgubre e surrealista – incomodamente perturbadora e estranhamente atraente – fora intencionada pelo artista como uma tentativa de evocar emoções, sentimentos e reações profundas geralmente censuradas por nosso subconsciente.

Fonte: <http://www.deviantmoon.com/wordpress/>

Essa ambientação, inevitavelmente, interfere na própria percepção subjetiva acerca das cenas representadas em cada carta, que, embora aparentemente estáticas – “congelando” um momento específico –, não deixam de insinuar uma ação ou um acontecimento em potencial. Ou seja, mesmo não sendo dotadas de uma perspectiva interna, as imagens podem sugerir uma disposição a certos movimentos e intenções, inferíveis a partir de indícios como expressões faciais, poses e gestos corporais, interação com objetos, ações em diferentes planos etc (LINDEN, 2011; NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011). Justamente a partir disso que Greer (2006) propõe os dois passos seguintes: a identificação de possíveis emoções presentes nas figuras e cenários de cada carta e, em sequência, a elaboração de uma possível narrativa (mais ou menos elaborada) contida imaginativamente na cena ilustrada.

Na realidade, muitos dos métodos da autora se voltam para a ampliação subjetiva do universo imagético dos arcanos, conjecturando enunciados latentes na materialidade das cartas. Essa flexibilidade discursiva se deve ao fato de que a leitura pictórica, diferente da alfabética, não é linear, mas multidirecional (BARTHES, 1990): a concatenação dos signos presentes na ilustração depende antes de uma predisposição individual do olhar do que de uma disciplina decodificava convencionalmente culturalmente. Por isso, Suzy Lee (2012) declara que as imagens são mais eficazes em expandir e disseminar um momento específico, pois, à falta de uma orientação verbal ou de uma legenda explicativa – indicando claramente relações de finalidade e causalidade entre os elementos representados –, exige-se do leitor uma participação ativa e, sobretudo, cocriativa diante desse “sábio calado”. É precisamente essa atitude – igualmente importante nos livros ilustrados e nos livros-imagem²² – que transforma o tarô de uma simples coleção de cartas para um verdadeiro “livro desmembrado”.

3.2.1.1 Livro com ilustração ou ilustração com livro?

Apesar do caráter nitidamente independente de um baralho de tarô, ao considerar-se a totalidade do seu projeto editorial, é inevitável perceber um segundo componente na construção desse imaginário particular: o livro ou o manual que acompanha as cartas. De fato, um dos passos propostos por Greer (2006) é a simples leitura dos significados de cada arcano

²² Tanto Nikolajeva & Scott (2011) quanto Linden (2011) caracterizam três instancias principais na relação entre escrita e imagem: 1) “Livros com ilustração”, onde o componente verbal sustenta a narrativa e independe da imagem, que apenas ilustra passagens referidas no texto; 2) “Livros ilustrados”, onde imagens e palavras se articulam mutuamente para a construção de sentido da história, sendo ambas indispensáveis 3) “Livros-imagem” (termo utilizado no Brasil), onde o discurso se desenvolve através de recursos pictóricos, não contendo nenhum (ou quase nenhum) agente verbal condutor dos eventos.

conforme expostos no guia do baralho. Essa relação, no entanto, mais que uma simples tabela de correspondências é – assim como mencionado no capítulo anterior – uma oportunidade para os idealizadores contextualizarem sua obra e proporem intertextualidades segundo os elementos utilizados na ilustração das cartas. Muitas edições, na realidade, exploram essa contraparte verbal para exibir suas próprias narrativas e explicações acerca de cada lâmina, cuja imagem passa a se comportar como uma espécie de “capa”, eternizando ou se referenciando a alguma situação desse enredo.

Essa prática é muito comum nos tarôs ditos “transculturais” (NAIFF, 2010) – que se utilizam de imaginários pré existentes – como o Tarô Mitológico (fig.13) ou o Tarô do Antigo Egito (fig.14), ambos apresentando em seus guias, além dos possíveis sentidos divinatórios dos arcanos, uma passagem mítica referente a cada personagem ilustrado. Outro exemplo é o Tarô dos Contos de Fada (fig.20), em que cada carta representa uma cena de algum conto popular, cuja história se encontra presente – conforme versão escrita pela própria autora – nas páginas correspondentes do manual – intitulado, convenientemente, “Era uma vez...”. Outra questão interessante dessa edição é que a maioria dos nomes foram trocados de forma a se adaptar à proposta desse baralho – por exemplo, a Imperatriz se tornou a “Fada Madrinha”; a Alta Sacerdotisa, a “Feiticeira”; o Enforcado, o “Aprisionamento” (representado pela Rapunzel) – contudo, suas nominações usuais são indicadas no livro.



Fig.20: Respectivamente, as cartas correspondentes ao Louco (“A Inocência”), ao Hierofante (“O Mentor”) e ao Mundo (“Felizes Para Sempre”) no Tarô dos Contos de Fada (Llewellyn, 2009).

Fonte: <http://www.aeclectic.net/tarot/cards/fairytale-hunt/>

Embora exista uma evidente relação de cumplicidade entre manual e baralho, ambos podem, igualmente, ser utilizados e estudados de maneira independente: em uma espécie de “protocooperação” – em analogia ao termo utilizado para as relações biológicas –, os dois elementos envolvidos se beneficiam quando juntos, mas são capazes de viver separadamente. Na realidade, se há uma relação provável de subordinação, seria a do componente literário ao conjunto ilustrado de cartas, pois, referente ao universo do tarô, estas mantêm um grau de “indispensabilidade” maior que aquele. Por isso a paródia com o termo “livro com ilustração” – no qual a escrita não depende das imagens para seu entendimento (LINDEN, 2011; NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011) – por “ilustração com livro”, pois são as figuras nas lâminas que sustentam o potencial discursivo do tarô, sendo, naturalmente, enriquecidas e esclarecidas pelos guias que as acompanham. Contudo, enquanto figuras arquetípicas manifestantes de um imaginário conceitual maior, elas jamais podem ser limitadas por e preteridas em favor de uma explicação verbal, pois esta não mantém o mesmo potencial simbólico das imagens.

Por outro lado, um papel talvez fundamental do componente literário de uma edição de tarô é a explícita inserção do seu respectivo baralho no contexto mitológico e divinatório relacionado a esse objeto. Ou seja, como mencionado, desde as constantes alterações propostas pelos ocultistas do século XVIII, o surgimento de diversas interpretações contrastantes e novas versões foram exigindo, cada vez mais, uma explicação que as interligasse com o imaginário subjetivo desse conjunto de cartas. Nesse sentido, a incorporação dos livros e manuais surge como uma alternativa para esclarecer, ao menos, o alinhamento de cada ilustração com o respectivo universo arquetípico de seu arcano – principalmente em casos como o Tarô dos Contos de Fada (fig.20), em que o título utilizado para cada carta se desvia da denominação mais recorrente. No entanto, essa contribuição reside não apenas na reiteração de determinados campos semânticos, mas na escolha por uma particularidade perceptiva em relação a esse referencial, de forma que este se torne inteligível a qualquer consumidor interessado em determinado baralho. Na realidade, é justamente essa acessibilidade pública que denota a derradeira influência do contexto literário nas edições do tarô, possibilitando não só a divulgação de técnicas e justificativas para a utilização desse “instrumento”, mas, sobretudo, de conteúdos conceituais que, uma vez assimilados pelo leitor, passam a compor o seu próprio repertório mnemônico e, potencialmente, criativo.

4 LINGUAGENS HÍBRIDAS: O TARÔ ESOTÉRICO E O ESPÍRITO NOVA ERA

Em contraste com uma considerável parcela positivista e pragmática da sociedade, o tarô, assim como tantas outras práticas esotéricas e espirituais contemporâneas, parece representar tanto uma afronta ao pensamento estritamente cientificista quanto uma alternativa a um realismo materialista exacerbado. Da mesma forma, destacadas de uma religiosidade dogmática e canônica, essas novas formas de manifestação da espiritualidade embaçam os limites entre diferentes crenças e emancipam seus praticantes de estruturas enrijecidas e convencionadas. Conforme destaca Farley (2009), o esoterismo ocidental contemporâneo – compreendido a partir da influência ideológica do movimento *New Age* – adota uma visão encantada de mundo enquanto um "esoterismo secularizado", importando do misticismo reavivado no século XVIII a ideia de uma "experiência religiosa pessoal", mas a reinterpretando com base em uma perspectiva crítica inspirada nas ciências, no evolucionismo, na religião comparada e na psicologia. É, portanto, uma consciência híbrida, habitante de uma zona de fronteira entre o sagrado e o profano, o racional e o intuitivo, o hodierno e o tradicional.

A compreensão adequada dessa nova tendência de manifestação e percepção da espiritualidade é fundamental para a compreensão da participação do tarô como instrumento esotérico na contemporaneidade e, igualmente, da possível relevância de suas inúmeras versões nesse contexto permeado pela hibridização (AMARAL, 2000; RANCIÈRE, 2004; DUARTE, 2010). Conforme analisado no capítulo anterior, esse baralho, se comportando enquanto uma linguagem, pode assumir uma variedade de formas e referências, muitas vezes, intencionando uma expressividade artística ou um discurso ideológico antes de uma intenção simbólica e mística – ademais, enquanto temática, seu imaginário pode ser utilizado para os mais divergentes fins criativos, como moda, teatro, literatura, *games*, fotografia, esculturas, pinturas etc. Entretanto, apesar dessa multiplicidade, ao menos enquanto um produto editorial comercializável, a possível unanimidade de edições é recorrente em ratificar o caráter divinatório dessa “ferramenta” – independente se a justificativa dessa prática reside em argumentos mediúnicos, mágicos, psicológicos, quânticos etc.

A inserção predominante do tarô nesse contexto de recepção esotérica pode ser constatada pela continua oferta e demanda por livros, blogs, videologs, sites, fóruns e outras produções reflexivas e instrutivas sobre o assunto. Entretanto, o principal fator de manutenção desse posicionamento reside na própria apresentação desse baralho, que, possivelmente na totalidade de suas edições, é acompanhado por um guia literário com, ao menos, algumas correspondências semânticas para cada arcano e, igualmente, uma ou mais “técnicas” de tirada e

interpretação das cartas. Até mesmo em suas referências mais contemporâneas e midiáticas, aparentemente mais lúdicas e criativas do que divinatórias – *The Legend of Tarot* (fig.10), Tarô do Hobbit (fig.15), Tarô das Donas de Casa (fig.16) –, os exemplares apresentam, em seus respectivos livros e manuais, as mais diversas conjecturas acerca do tarô e das suas cartas – além de jogadas elaboradas, muitas vezes, a partir de uma analogia à temática particular do baralho (ver apêndice D).

O papel elucidativo desses componentes se encontra, afinal, no cerne para o entendimento da crescente produtividade de novos tarôs, que se mantém em consonância com uma tendência de “vulgarização” que abarca inúmeras outras temáticas esotérico-espiritualistas – reconhecível, sobretudo, pela massificação da oferta e da acessibilidade a informações sobre esses conteúdos (TINTI, 2004; FARLEY, 2010; OLIVEIRA, 2011). Sem dúvida, o advento e a popularização da Internet explicariam o exponencial aumento na publicação de baralhos, especialmente após a virada do século XXI²³, uma vez que mais e mais leigos passam a ter a oportunidade de adquirir com facilidade um conhecimento mais ou menos aprofundado sobre o assunto, podendo conduzir suas próprias interpretações e conclusões (TINTI, 2004; TAVARES & DUARTE, 2004). De fato, os recursos viabilizados pela web estimulam a comunicação e a divulgação mais dinâmicas dessas questões, baseando-se em uma lógica hipertextual e multimidiática – recorrendo a uma concatenação personalizável de vídeos, textos, imagens, tabelas, gráficos etc –, além de favorecer uma coexistência eclética de opiniões pessoais globais que se proliferam dialogicamente.

No entanto, embora a consistente ação do *online* no contexto de participação e transmissão desses conteúdos, sua utilização pode ser considerada uma extrapolação de outra modalidade comunicacional que se tornou responsável pela modificação do posicionamento comercial e subjetivo dos mais diversos assuntos místicos e metafísicos: a literatura editorial esotérica (TAVARES & DUARTE, 2004; TINTI, 2004). Segundo demonstrado pela análise de Dione Tinti (2004)²⁴, embora a segunda metade do século XX seja marcada pela acentuação geral do interesse por questões espirituais alternativas em espaços diversos (feiras, encontros, conferências, cursos, vivências, terapias etc), é no mercado editorial que se encontra seu maior destaque. Conforme afirma a autora, esse segmento midiático, mais do que outros produtos, tem aparecido em várias pesquisas realizadas no Brasil como um importante meio para

²³ Conforme análise quantitativa com base no ano de lançamento das mais de mil edições expostas no site *Aeclectic Tarot*.

²⁴ Doutora em sociologia política pela Universidade Federal de Santa Catarina, o tema central de sua tese revolveu acerca do comércio da literatura esotérica no Brasil.

a difusão, consolidação e constante renovação de ideias e crenças esotérico-espiritualistas na cultura brasileira – uma sociedade já propensa aos intensos fluxos culturais devido a um processo de “mestiçagem” histórico, configurando-se enquanto ponto de convergência de diferentes matrizes simbólicas (africana, indígena, judaica, cristã, oriental etc), cuja disputa por espaços resulta (e resultou), muitas vezes, em constantes sincretismos (OLIVEIRA, 2011).

A estruturação desse ramo literário como área de notável interesse e rentabilidade pode ser rapidamente constatada pela identificação de editoras voltadas prioritariamente para esse mercado e pelo lançamento de diversos “selos” editoriais específicos, por parte das grandes companhias, de forma a focalizar as obras do gênero esotérico e espiritualista (TAVARES & DUARTE; TINTI, 2004). Por exemplo, a “Editora Nova Era”, criada em 1991, é o selo oportunamente utilizado pelo Grupo Editorial Record – o maior conglomerado editorial da América Latina, fundado em 1942 – para a publicação de livros dessa temática. A Madras Editora (fundada em 1995) e a Editora Ground (fundada em 1972), por outro lado, são exemplos de empresas segmentadas, desde sua origem, em assuntos sobre esoterismo, espiritualidade, religião, ocultismo, divinação etc – ambas justificando sua missão empresarial como a busca por uma “nova consciência”. Além disso, conforme atenta Tinti (2004), muitas instituições religiosas e iniciáticas possuem suas próprias editoras e autores, comercializando ou distribuindo seus livros dentro de seus espaços ou de outras livrarias, assim como pela internet: alguns exemplos são a Sociedade Antroposófica, com a Editora Antroposófica (fundada em 1981), e a Sociedade Teosófica, com a Editora Teosófica (fundada em 1989).

Uma consideração importante é que o interesse massificado por conteúdos espiritualistas diferenciados se tornou evidente, sobretudo, nas últimas duas décadas do século passado, quando é possível perceber a intensa publicação de livros nesse segmento, até mesmo por empresas ainda não direcionadas para esse público – no período entre 1975 e 1985, por exemplo, a editora Record tinha como líder de vendas *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, com 617 mil exemplares; contudo, era seguido pelo título *O poder do subconsciente*, de Josef Murph, com 548 mil exemplares em 25 edições (TAVARES & DUARTE, 2004). Na realidade, essa expansão não é de modo algum despropositada, sendo resultado de uma simultaneidade fortuita entre a consolidação do mercado global de livros na década de 1960, o forte crescimento da indústria cultural após a segunda metade do século XX e, principalmente, o advento de dois movimentos socioculturais que impulsionaram o surgimento dessa “nova consciência religiosa”: primeiro, a Contracultura, pela rejeição dos valores tradicionais e institucionais que reprimiam a individualidade e a autonomia; em seguida, a Nova Era (*New Age*), um desdobramento específico desse pensamento “alternativo” direcionado ao campo das práticas

espirituais, das relações com o sagrado e da transformação subjetiva individual (AMARAL, 2000; TINTI, 2004; DUARTE, 2010).

O sucesso dessas temáticas não significa, no entanto, que o interesse por parte do público “leigo” em tópicos como divinação, ocultismo, magia, religiões orientais etc, seja condição *sine qua non* do esoterismo ocidental contemporâneo (AMARAL, 2000; TINTI, 2004; DUARTE, 2010). Por exemplo, a Editora Pensamento (atual Pensamento-Cultrix) fora fundada em 1907 e, desde seu início, editava conteúdos de literatura esotérica e espiritualista – sua primeira publicação era intitulada *Magnetismo Pessoal*, de Heitor Durville –, sendo o seu principal segmento até hoje; na década de 1930, a própria Federação Espírita Brasileira já possuía a FEB Editora que, embora voltada para publicação de obras que refletiam os preceitos da doutrina espírita, tratava de temas como espíritos, energia e mediunidade – assuntos recorrentes ao esoterismo ocidental (FAIVRE, 2010). Por acaso, uma das primeiras manifestações artísticas brasileiras das cartas de tarô ocorreu ainda na década de 1950, com pequenas telas pintadas por Paulo Machado Albernaz sob orientação de Henrique José de Souza (1883-1963), fundador da Sociedade Brasileira de Eubiose. As representações foram batizadas propiciamente de *Tarô da Era de Aquário* (fig.21), e refletiam as principais ideias filosóficas, religiosas e esotéricas do movimento eubiótico – como a “Alma Mundi” (a Terra como ser vivo) e a “consciência central” da Terra (Shamballah) ramificada em sete “cidades” com três templos cada, totalizando (pela inclusão do ramo central) o número equivalente aos 22 Arcanos Maiores (DOMINGUES, 2009).

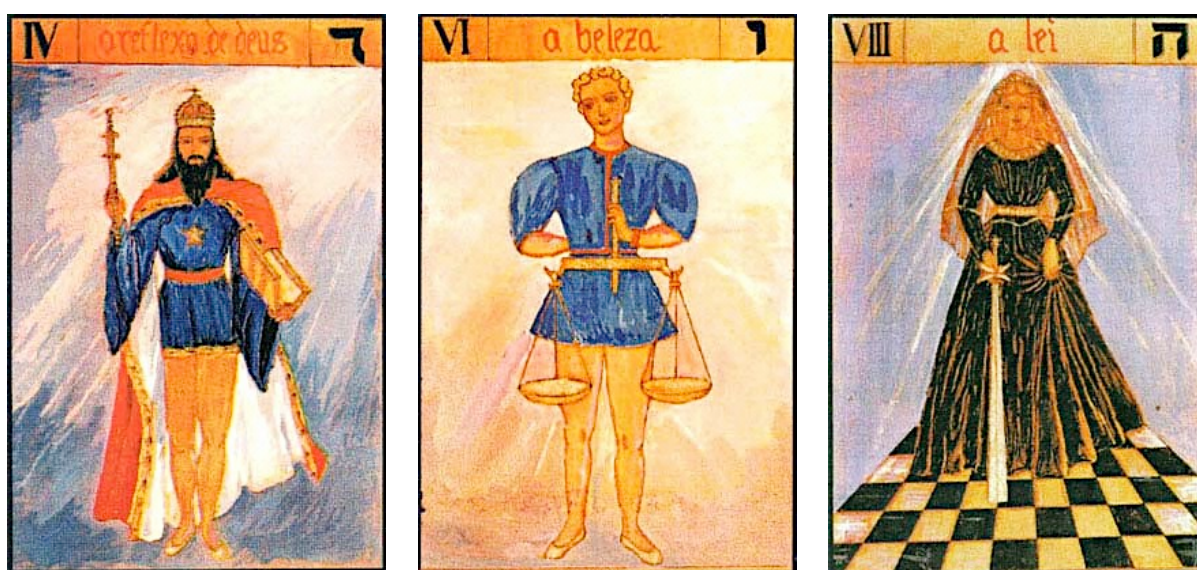


Fig.21: Respectivamente, as cartas correspondentes ao Imperador (“Reflexo de Deus”), aos Enamorados (“Beleza”) e à Justiça (“Lei”) no Tarô da Era de Aquário – expostas no Templo de São Lourenço (MG) e posteriormente impressas em apostilas de estudo do quarto grau de iniciação da Sociedade Brasileira de Eubiose.

Fonte: <http://www.clubedotaro.com.br/site/galerias/HJS.asp#21>

Nesse contexto, o que fez sobressair o período da década de 1980 foi a reconfiguração do cenário nacional e internacional acerca dessas temáticas, que não apenas consolidaram seu posicionamento no mercado, como o fizeram se tornando um dos principais segmentos editoriais da época (TINTI, 2004; TAVARES & DUARTE, 2004; OLIVEIRA, 2011). Essa “efervescência” resultou em uma continua expansão desse filão por mais de vinte anos consecutivos, sendo, por exemplo, o único setor a apresentar crescimento significativo na Feira de Frankfurt de 1982 (TINTI, 2004; OLIVEIRA, 2011). Segundo Tinti (2004), após a virada do século XXI, é possível constatar um refreamento nessa avidez em propor títulos pela simples associação às questões espirituais, principalmente por editoras que não apresentam uma segmentação esotérico-espiritualista. Contudo, a essa diminuição a autora indica que se deve menos a um desinteresse ou saturação por parte do consumidor, e mais a uma maior estruturação e seletividade desse público, uma vez que as temáticas de cunho metafísico continuam sendo uma das mais rentáveis no comércio de livros.

O caráter realmente revolucionário desse acontecimento, entretanto, não reside na súbita difusão de um aparente “caos semiológico” (AMARAL, 2000; DUARTE, 2010): manipulações energéticas pela magia, visualização e mentalização; ensinamentos orientais como chacras, mantras, yoga e meditação; questões espirituais como mediunidade, projeção astral, vidas passadas, parapsicologia e leitura de auras; materiais ritualísticos como incensos, cristais e velas; visões holísticas do homem pela acupuntura, fitoterapia, homeopatia e reike; estudos quânticos e conceitos psicológicos com arquétipos, inconsciente e ego; sistemas doutrinários de antigas tradições e religiões; símbolos e deuses egípcios, célticos, nórdicos, orientais, africanos; assuntos sobre ocultismo, budismo, xamanismo, hermetismo, bruxaria, alquimia etc; além de artes divinatórias como a astrologia, as runas, a cabala, os búzios e, claro, o tarô. Se há uma possível unidade subjetiva identificável nesse “amálgama difuso”, ela se encontra não no conteúdo de suas temáticas individuais, mas naquilo que o sucesso conjunto e simultâneo dessas obras reflete e estimula: a assimilação, por parte de um crescente público, de inúmeros aspectos místicos e espirituais dessa nova forma de manifestação e percepção da religiosidade, compreendida sob a denominação “Nova Era” (AMARAL, 2000; TAVARES & DUARTE, 2004; TINTI, 2004; DUARTE, 2010; OLIVEIRA, 2011).

Sobretudo no caso do Brasil, as modalidades expressivas e ideológicas da consciência novaerista estão fortemente arraigadas ao contexto literário, uma vez que os grupos e práticas espirituais desse movimento ganharam visibilidade nacional juntamente com o “boom” editorial internacional na década de 1980 – dez anos após as manifestações sociais iniciadas em nações europeias e norte americanas –, pois antes a relevância de novas experiências simbóli-

co-religiosas eram secundárias quando comparadas às preocupações sociopolíticas do período ditatorial (AMARAL, 2000; TINTI, 2004; DUARTE, 2010; OLIVEIRA, 2011). Após o contexto de redemocratização e abertura política do país, cidades grandes como Rio de Janeiro e São Paulo são as primeiras nas quais as práticas amplamente ecléticas do esoterismo Nova Era encontram espaço para se instalar no cotidiano e na vida de um número cada vez maior de indivíduos (TAVARES & DUARTE, 2004). Na realidade, o primeiro tarô de origem latino americana surgiu exatamente nesse período, publicado no Brasil em 1986 e intitulado *Tarot Namur* (fig.22), em referência ao seu idealizador – o carioca Marcos da Silva Bordallo (conhecido por Namur Gopalla).



Fig.22: Respectivamente, as cartas do Carro, da Roda da Fortuna e do Diabo no Tarô Namur (Academia de Cultura Arcana, 1986) – ilustrações realizadas pela argentina Martha Leyrós.

Fonte: <http://www.clubedotaro.com.br/site/galerias/Namur.asp>

Desde então, é interessante perceber uma notável facilidade com que qualquer pessoa pode entrar em contato com conhecimentos antes reservados a um grupo de “iniciados” ou “adeptos” – transmitidos, em grande parte, oralmente, seguindo um ritual tradicional conduzido por líderes com um alto grau de responsabilidade e dedicação (TINTI, 2004). Em contraste à lógica das sociedades ocultistas, os produtos do movimento novaerista são totalmente acessíveis, bastando um pouco de tempo e dinheiro para adquirir, a exemplo do tarô, não apenas seu próprio baralho, mas diversos manuais e livros sobre como usá-lo (FARLEY, 2009). De fato, a dinâmica de visibilidade social da Nova Era, conseqüente à disponibilização midiática dessas temáticas, tem sido responsável pela incorporação – consciente ou inconscientemente, direta ou indiretamente – de diferentes perspectivas, práticas e filosofias esotérico-

espiritualistas por parte de um público leitor cada vez mais heterogêneo – com distintas classes sociais, profissões, graus de instrução, idades, localidades, filiações políticas e, inclusive, identidades religiosas (TAVARES & DUARTE, 2004).

Naturalmente, essa flexibilidade e abrangência da perspectiva novaerista só se torna possível uma vez que essa corrente contemporânea não se constitui enquanto uma instituição ou sociedade específica, não possuindo nenhum arcabouço simbólico ou sistema doutrinário definidos (AMARAL, 2000; TINTI, 2004; DUARTE, 2010; OLIVEIRA, 2011). Aquilo que é referido como “Nova Era”, na realidade, pode ser compreendido enquanto uma forma autêntica de interação, percepção e exercício da espiritualidade, se apresentando enquanto uma tendência esotérica da atualidade, que perpassa todas as esferas do cotidiano. Esse movimento, portanto, é capaz de circunscrever inúmeros agrupamentos simbólicos, recontextualizando, assimilando e ressignificando elementos de diversas tradições místicas existentes – em conjunto, muitas vezes, com elementos mundanos – para uma produção variada e performática de significados (AMARAL, 2000; TINTI, 2004; DUARTE, 2010). A essência da Nova Era, então, não se encontra na efemeridade de suas formas, mas na maneira original de se elaborar sentidos e de se relacionar com o sagrado, ultrapassando a esfera propriamente social e histórica das religiões e as reconfigurando enquanto “patrimônio cultural global”.

Aqueles que estão imersos nessa *práxis* peculiar ao esoterismo contemporâneo não têm como fim a busca de uma tradição, de uma cultura ou de uma razão que os completem, mas, através delas, estão em busca de si mesmos (AMARAL, 2000). Dessa maneira, um aspecto fundamental desse movimento esotérico contemporâneo é o constante investimento na transformação individual por meio da vivência, ou seja, da experimentação (AMARAL, 2000; TINTI, 2004; DUARTE, 2010). Nesse sentido, a consciência dinâmica do momento presente é fundamental, pois o espírito não reside nem em uma origem e nem em um destino, ele é o onipresente potencial divino: o sujeito afirma-se, conforme expõe Amaral (2000), enquanto “espírito em movimento”, em uma expressão da religiosidade que o liberta dos “laços de lealdade compulsórias”, criando um ideal de comunidade baseado não em uma unidade dogmática, mas em uma “liberdade da diferença”. Há, na realidade, um recuo da espiritualidade para a esfera da subjetividade, representando um empoderamento daqueles que, historicamente, eram meros receptores do discurso religioso e dos “bens” da salvação (OLIVEIRA, 2011).

A vivência religiosa na Nova Era não se constitui, portanto, enquanto um domínio à parte, mas enquanto experiência híbrida, subordinando-se ao indivíduo – e não o contrário –, que elabora seu próprio universo simbólico a partir da diversidade de bens culturais que estão à disposição (DUARTE, 2010). Essa espiritualidade improvisada, efêmera e não doutrinária

promove um constante universo de dinâmicas combinatórias, expressando um verdadeiro "sincretismo em movimento", pois suas associações não levam, necessariamente, a uma síntese das práticas em um sistema ou idioma unificado (AMARAL, 2010). Ao contrário, são propositalmente transitórias, adaptáveis e abertas à interação constante com outros campos de sentido: é uma "carnavalização", segundo Amaral (2000), pois permite uma completa liberdade em estabelecer conexões inusitadas e ambivalentes, se atualizando através de uma lógica "caleidoscópica" e não padronizada. Se há um cerne ontológico nesse movimento, este encontra-se justamente em uma sacralização da autonomia religiosa individual (CAROZZI, 1999).

Esse ecletismo só se torna viável e valorizado pois a motivação primária da Nova Era é a experiência da transformação do Ser e da humanidade; portanto, as ofertas de livros, objetos, técnicas, terapias, conhecimentos e vivências estão relacionadas à melhoria da "qualidade de vida" do consumidor, mas se apresentando, derradeiramente, enquanto simples "instrumentos" ou "ferramentas" espirituais (AMARAL, 2000; TINTI, 2004; FARLEY, 2009; DUARTE, 2010). Dessa forma, todas as correntes de pensamento – científicas, religiosas, artísticas, esotéricas etc – podem ser apropriadas enquanto auxiliares em potencial à "elevação da consciência" do sujeito, nivelando-se em um mesmo patamar de "verdades" possíveis (FARLEY, 2009). Essa percepção de que o sagrado encontra-se "em todo e qualquer lugar" permite a descanonização e desterritorialização da linguagem espiritual, reconhecendo nas práticas, símbolos e conceitos apenas fatores "mediadores", preservando a espontaneidade do praticante e enfatizando a responsabilidade de escolha dentro de seu livre-arbítrio (AMARAL, 2000).

Exatamente devido ao compromisso do sujeito com sua própria evolução e bem-estar, seria inadequado supor que as combinações resultantes dessa "errância espiritual" (AMARAL, 2000) sejam desprovidas de profundidade ou racionalidade (OLIVEIRA, 2011). Na realidade, somente através do acesso a informações múltiplas e diversificadas o indivíduo se torna apto a julgar suas preferências e a criar suas próprias analogias: não mais entregue a uma fé passiva e tradicional, o espiritualista hodierno precisa estudar, comparar, questionar, experimentar e, principalmente, se convencer. Por isso, o contexto de emancipação religiosa contemporâneo reside no próprio caráter fenomenológico da expressão midiática da Nova Era, caracterizando-se, de fato, enquanto uma manifestação cultural popular (TAVARES & DUARTE, 2004). Nesse sentido, a literatura esotérica e seus desdobramentos virtuais se apresentam enquanto alternativa ideal para aproximação deste ou daquele plano discursivo e ideológico, sem a necessidade de qualquer envolvimento prévio ou compromisso prolongado (TINTI, 2004). Além disso, no silêncio e individualidade da leitura, o sujeito encontra um

espaço isolado de reflexão que lhe proporciona liberdade e segurança, preservando sua autonomia crítica e estimulando a experimentação pessoal e criativa:

A possibilidade de o indivíduo decidir por si só “como”, “quando”, “por quê” e “de que forma” fará sua iniciação, tomando para si próprio a responsabilidade pela sua busca espiritual, é um dos maiores atrativos do esoterismo ocidental moderno. (...) Não é mais necessário a presença de uma autoridade central; quando muito, se reconhece a autoridade de outro indivíduo que já tenha trilhado boa parte do caminho espiritual, denominando-o a partir de termos como facilitador, orientador, canalizador, pois o pressuposto é que o verdadeiro mestre é aquele reside no interior de cada um.” (TINTI, 2004, p.76).

Adotando a teoria que o filósofo Jacques Rancière (2005) utiliza para arte e a política, talvez o principal fascínio e simultâneo desconforto que essas práticas espirituais estimulam reside na sua capacidade de embaralhar as “partilhas do sensível” – as divisões das atividades e dos espaços entre aqueles considerados “aptos” e aqueles considerados “inaptos”. Nesse sentido, revoga-se a relação hierarquizada entre as entidades responsáveis pela manutenção de uma doutrina religiosa tradicional e aqueles cujo papel consistiria na simples concordância passiva com esses preceitos. Nega-se, inclusive, a suposta desigualdade entre “mestres” e “discípulos” (RANCIÈRE, 2010), pois o aprimoramento espiritual se constitui enquanto um fim em si mesmo, um processo de constante triagem empreendido pelo indivíduo; a perfeição não é o objetivo, mas sim o constante movimento de aprimoramento (AMARAL, 2000; TINTI, 2004; FARLEY, 2009). Isso conflui, inevitavelmente, para uma “co-presença de temporalidades heterogêneas” (RANCIÈRE, 2005, p.37), uma característica típica da pós-modernidade como um todo, negando tanto a ortodoxia teleológica (os “próprios” de cada meio) interior aos mais diversos campos da vida – “crise da representação” e hibridismo artísticos (COHEN, 2002); “celebração móvel” dos processos identitários (HALL, 2006); interdisciplinaridades na ciência e na educação; destradicionalização da “experiência do sagrado” (DUARTE, 2009) etc –, quanto a própria separação entre esses diversos domínios.

Assim, precisamente nessa conjuntura justaposta, fluida, mutável, sincrética, performativa, anacrônica, transmidiática, subjetiva e autodidata que as diversas edições do tarô encontram solo fértil para florescer e se multiplicar. Entretanto, mais que um reflexo ou uma imposição dessa linguagem religiosa pós-moderna, a proliferação representativa desse baralho se faz “em sintonia” com a mentalidade novaerista, tanto nos aspectos materiais quanto nos conceituais desse instrumento divinatório. Como mencionado anteriormente, considerar esse fenômeno internacional – produto e temática – enquanto uma súbita resposta mercadológica aos interesses da indústria de massas seria, no mínimo, ignorar uma propensão, por parte de

determinado público, à recepção massiva desse produto. Portanto, justamente pelo aspecto culturalmente flexível de sua estrutura, esse conjunto de cartas se apresenta, segundo enfatiza Farley (2009), como produto editorial *par excellence* do esoterismo ocidental contemporâneo, convergindo e assimilando a simbologia das mais diversas correntes sagradas e profanas em um todo coeso e interconectado (fig.23).



Fig.23: Respectivamente, as imagens das cartas da Imperatriz, do Imperador e do Hierofante no Tarô Haindl (US Games, 1990). Esse baralho é exemplo extremo da concatenação de diferentes correntes de pensamento em uma única edição. Além de um complexo sistema de correspondências de símbolos da astrologia, cabala e runas presentes nos cantos de cada carta, o artista Hermann Haindl se inspirou em passagens das mitologias egípcia, hindu, grega, céltica, nórdica e nativo americana para propor suas ilustrações – além de algumas influências do tarô de Aleister Crowley e Frieda Harris (fig.7).

Fonte http://askthecards.info/tarot_card_decks/haindl_tarot_reading.shtml

4.1 MITOLOGIAS PARTICULARES

Conforme atenta Amaral (2000), as manifestações místicas hodiernas não são uma resposta direta ou uma “sobrevivência” ao processo de intensa secularização da sociedade. Ao contrário, ao invés de um “retorno do recaiado”, elas são autênticas em sua forma de lidar com o sagrado, apresentando uma nova abordagem à antiga tarefa humana de produzir mitos, fornecendo um apoio metafórico às intensas transformações em curso (AMARAL, 2000). Esse aspecto é fundamental para se compreender o pensamento esotérico atual, ávido por experiências espirituais capazes de fornecer recursos para se enfrentar problemas relativos às novas condições sociais e à episteme vigente. Entretanto, devido à rápida evolução e à constante mutação da sociedade, os costumes e elementos diários tornam-se impedidos de ser ade-

quadamente incorporados por uma narrativa religiosa tradicional (CAMPBELL, 1991). Dessa maneira, a linguagem novaerista – construindo um sentido de “semelhança transcendental” entre as religiosidades, mais do que uma identidade religiosa específica (AMARAL, 2000; TINTI, 2004) – surge como uma alternativa adaptável à esse contexto, e o tarô, por sua vez, se apresenta como uma “mitologia” preciosa a esse esoterismo ocidental contemporâneo.

Segundo Jung, “em todas as épocas precedentes acreditava-se em deuses de um modo ou de outro. Foi necessário um depauperamento dos símbolos para que se descobrisse de novo os deuses como [...] arquétipos do inconsciente” (JUNG, 2002, p.32). É precisamente a partir desse resgate do numinoso, realizado através da justificativa jungiana, que o imaginário do tarô se comporta, para muitos indivíduos, enquanto um receptáculo de inúmeros discursos e narrativas que representam etapas da jornada de autoconhecimento e de aprimoramento espiritual de cada um (NICHOLS, 1991; BANZHAF, 2003; GREER, 2006; NAIFF, 2010). Essa percepção evidencia um dos aspectos mitológicos do tarô, que é uma espécie de “função cosmológica” (CAMPBELL, 1991) dos seus arcanos, que personificam determinadas “forças invisíveis” presentes na condição humana e em todas as situações típicas da vida (JUNG, 2002) – justificando, inclusive, o “funcionamento” das cartas, que se faz por uma relação de correspondência não causal entre todas as partes do universo (FAIVRE, 2010). Além disso, é diante desse caráter universal da perspectiva arquetípica que os “deuses” desse baralho, ou seja, seus arcanos, se tornam capazes de assumir diferentes formas e sintonizar-se com o ecletismo e o sincretismo novaeristas, mas sem abdicar de sua ascendência conceitual.

Na realidade, é por meio do reconhecimento dessa atmosfera abstrata e anacrônica que o tarô exerce seu papel fundamental enquanto agente mitológico: sua “função mística”, ou seja, a introdução do indivíduo na dimensão do mistério, na consciência de que, por trás da superfície fenomenológica do mundo, existe uma fonte transcendental de conhecimento (CAMPBELL, 1991). Essa percepção da noção de “mistério” é cara ao esoterismo ocidental como um todo (FAIVRE, 2010), além de ser justamente o sentido comumente utilizado, no contexto contemporâneo, para definir aquilo que se entende pelo adjetivo “esotérico” (TINTI, 2004). Nesse conceito, o que está em questão é o aprofundamento das experiências cotidianas em direção ao insólito, ao extraordinário, ultrapassando-se os limites da linguagem e da comunicação e adentrando uma realidade mítica (CAMPBELL, 1991; JUNG, 2002). No caso do tarô, essa característica assume um papel fundamental, pois permite que qualquer significante seja elevado a um patamar simbólico, não importando se suas raízes estão vinculadas a um imaginário originalmente religioso ou secular.

De certa maneira, ciente dessa “onipresença” conceitual arquetípica que interconecta todas as versões do tarô, é comum se considerar que as diversas ilustrações são apenas agentes secundários, pois, como destaca Campbell (1991), não é a forma o mais importante, mas as mensagens latentes nessas alegorias – a metáfora que se “impõem” à linguagem (BARTHES, 2009). No entanto, esse mesmo autor destaca que é justamente através dessas formas, dessas narrativas e imagens, que certos conhecimentos podem ser transmitidos de maneira que os indivíduos possam se “relacionar” com eles. Esse aspecto “relacional”, condicionado pela imagem simbólica, deve ser percebido em dois aspectos complementares: enquanto um fator de identificação – a afinidade com o imaginário particular de um baralho – e como um fator de interpretação – a possibilidade de se interagir com a mensagem mítica a partir de sua manifestação comunicacional.

O primeiro aspecto, portanto, está relacionado a um resqúcio ou uma comparação distante daquilo que se constituiria enquanto a “função sociológica” da narrativa mítica, ou seja, seu papel em validar os elementos de uma certa sociedade, como a hierarquia, as crenças, os costumes, as formas e a própria ciência (CAMPBELL, 1991). Na verdade, a analogia que se busca nesse conceito é a ideia de que, para uma mitologia fazer sentido, ela precisa manter uma relação dialética com a realidade sociocultural, constantemente se atualizando e tomando novas formas e novas narrativas, e, por isso, esse é o aspecto mais variável entre os diversos mitos existentes (CAMPBELL, 1991). Portanto, em uma sociedade na qual as formas e os conteúdos estão em acelerada renovação e constante hibridização, apenas um discurso continuamente adaptável pode sobreviver sem se tornar enrijecido e datado: essa é a proposta da Nova Era (AMARAL, 2000; TINTI, 2004; DUARTE). No entanto, as combinações dessa linguagem religiosa contemporânea não pretendem-se permanentes, pois tomam consciência da própria efemeridade, tornando-se desafiador a constituição de um mito estável. Contudo, é nesse ponto que o tarô apresenta uma nova perspectiva a essa mobilidade: primeiro pelo seu próprio aspecto ambíguo entre o conceitual (fixo e atemporal) e o formal (mutável e transitório); segundo, pois os sincretismos refletidos em sua composição se mantêm historicamente registrados na sua materialidade.

Essa característica é fundamental, pois, aliada ao contexto de variedades de edições existentes, ela permite que a mitologia dos arcanos se adeque não só a diferentes públicos em seus contextos socioculturais, mas, principalmente, a diferentes indivíduos, com suas próprias mentalidades idiossincráticas e “espirituais”. A constante diversificação de baralhos – embora propícia à indústria de massas – não se resume, em um contexto maior, a um simples “capricho” artístico; ela se apresenta enquanto a apropriada manifestação da “liberdade da diferen-

ça” proposta pelo esoterismo ocidental contemporâneo (AMARAL, 2000). De fato, é inevitável reconhecer uma certa cultura hedonista e exploratória na Nova Era, contudo, além de não ser uma exclusividade do contexto esotérico, o consumo se caracteriza como meio de expansão ideal da própria cultura moral e espiritual dessa “nova consciência”, valorizando igualmente a autonomia, a diversidade e a individualidade singular de cada indivíduo (AMARAL, 2000; TINTI, 2004; DUARTE, 2010; OLIVEIRA, 2011). Por isso, Amaral (2000) pode parecer radical ao afirmar que sem consumo não haveria esse “espírito”, entretanto, o que habita esse discurso é a noção de que, através da pluralidade aquisitiva de bens diversos – imbuídos de seus respectivos valores simbólicos –, o sujeito torna-se emancipado a construir sua própria identidade religiosa, tanto como forma de inserção no mundo como quanto expressão pessoal e única da sua espiritualidade:

Comprar objetos, pendurá-los ou distribuí-los pela casa, assinalar-lhes um lugar, uma ordem, atribuir-lhes funções na comunicação com os outros, são recursos para se pensar o próprio corpo, a instável ordem social e as interações incertas com os demais. Consumir é tornar mais inteligível um mundo onde o sólido se evapora. Por isso, para além de serem úteis para a expansão do mercado e a reprodução da força de trabalho, para nos distinguirmos dos demais e nos comunicarmos com eles, [...] as mercadorias servem para pensar. (CANCLINI, 1995, p.59)

Dessa forma, seguindo as conclusões do antropólogo Nestor Garcia Canclini, o consumo deve ser compreendido enquanto um “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos”, pensados de forma a refletir as narrativas identitárias que se pretende com eles construir (CANCLINI, 1995, p.53). Estas, por sua vez, estão condicionadas a um constante *devoir*, pois a conceptualização do sujeito pós-moderno se faz em uma perspectiva fragmentária de contínua formação e transformação, na qual o indivíduo “assume identidades diferentes em diferentes momentos”, se definindo e redefinindo historicamente conforme os sistemas culturais que o rodeiam e as situações em que se insere (HALL, 2006, p.13). Por isso, a multiplicidade de tarôs disponíveis – percebidos em suas inúmeras variações temáticas e estéticas, do banal ao enigmático – considera não só uma heterogeneidade de públicos, mas, principalmente, uma cornucópia de interesses e identificações que um mesmo indivíduo pode manifestar – algo facilmente constatável pelo reconhecimento de que muitos consumidores desse baralho costumam possuir duas ou mais edições distintas (SIM, 2004; GREER, 2006; FARLEY, 2009).

A aquisição de um tarô qualquer, portanto, está condicionada a um sentimento de pertencimento e anuência do consumidor (CANCLINI, 1995) a respeito das qualidades imaginá-

rias – tanto em seu sentido físico quanto abstrato – presentes na representatividade das cartas. Cada versão, nesse sentido, apresenta-se como uma espécie de “mitologia particular” – com suas respectivas formas, abordagens e intertextualidades –, incorporando determinadas características com as quais um indivíduo pode manter uma relação de afinidade e familiaridade que, a princípio, pode ser motivada por inúmeras questões – estéticas, ideológicas, culturais, comerciais etc –, mas que, sobretudo pensadas no contexto de utilização esotérico-espiritualista, se circunscrevem derradeiramente em uma identificação em um âmbito simbólico. Além disso, essa variedade de escolhas permite, igualmente, que se possa selecionar um ou mais tarôs não só pela empatia subjetiva, mas pelas intenções objetivas de uso: divinação, meditação, estudo, magia etc²⁵.

Todas as edições apresentam, à sua maneira – e conforme determinado usuário –, algum grau de construção desse discurso mítico particular. Alguns exemplos evidentes, no entanto, são os baralhos que se inspiram em situações e vivências de grupos socioculturais específicos para a construção de seu imaginário, fato que, na realidade, está em consonância com uma predisposição própria da Nova Era. Conforme destaca a doutora em ciência da religião Joelma do Patrocínio Duarte (2010), tendo surgido logo após o período de contestação da Contracultura, as modalidades e praticantes novaeristas incorporam ao discurso da espiritualidade uma gama de dinâmicas sociais, como os movimentos feministas, gays, negros, ecológicos, indígenas, religiosos etc, todos inseridos no ideal de construção de uma “nova consciência” individual e coletiva. Por exemplo, a edição Tarô Gay (Lo Scarabeo, 2004) tem seus arcanos inspirados em conteúdos do universo de um homem homossexual contemporâneo, não apenas em sua variedade de experiências identitárias, mas em uma diversidade de etnias, biótipos e estilos. Mais importante, a maioria das cartas se apresenta enquanto variações intencionadas a se posicionar em relação a questões pertinentes a esse grupo, por exemplo: a carta do Hierofante exibe um sacerdote conduzindo o matrimônio de dois rapazes; a carta da Imperatriz, um pai segurando a sua filha com expressões de felicidade em seus rostos; a carta do Torre, que se torna intitulada “Revelação”, ilustra aquilo que parece ser um menino revelando sua orientação sexual para seus pais em um momento de crise.

²⁵ Por exemplo, o Tarô de Waite (ver anexo), por suas ilustrações mais simples, é comumente apontado como um baralho didático excelente para uma abordagem divinatória; o Tarô de Crowley (fig.7), por sua complexidade e referências, é por vezes abordado enquanto um livro de sabedoria oculta; o Tarô de Haindl (fig.23), por seu aspecto mais etéreo, é mencionado como um baralho adequado para usos meditativos; o Tarô da Era de Aquário (fig.21), por sua intenção criativa, fora criado de forma a resumir, simbolicamente, a doutrina eubiótica; etc (BANZHAF & THELER, 2006; GREER, 2006; FARLEY, 2009).

Outro exemplo, de uma conjuntura diferente, é o Tarô Pagão (fig.24), também conhecido como Wicca Tarô, inspirado nas situações e figuras comuns à vida de uma praticante de “bruxaria moderna”. Ao invés de focar apenas nos aspectos espirituais e ritualísticos desse novo movimento religioso, esse baralho apresenta ilustrações que – assim como o Tarô Gay – se intercalam com outras questões do cotidiano contemporâneo, elegendo uma perspectiva atual em relação a essa prática; ademais, todas as cartas são protagonizadas pela mesma personagem, o que reforça a noção da “celebração móvel” da identidade vivenciada pelos indivíduos hodiernos (HALL, 2006)²⁶. Cada arcano, assim, não só reflete diferentes perspectivas em relação a esse contexto, como as apresenta através de nuances discursivas ora abordadas por uma cena realista (mais verossímil) – como a carta do Eremita representando uma situação de estudo e, sobretudo, a da Temperança, representando uma situação de trabalho – ora por uma cena aparentemente metafórica (menos verossímil) – como a carta da Força, onde a protagonista está rodeada de animais selvagens, provavelmente remetendo-se ao resgate da conexão espiritual com a Natureza presente na mentalidade wicca e neopagã (FARLEY, 2009).



Fig.24: Respectivamente, as imagens das cartas do Eremita, da Força e da Temperança no Tarô Pagão (Lo Scabeco, 2005).

Fonte http://askthecards.info/tarot_card_decks/haindl_tarot_reading.shtml

²⁶ Uma questão recorrente em relação aos arcanos do tarô, pois, ao serem percebidos enquanto personas arquetípicas, estes se apresentam como diferentes manifestações da personalidade humana, invariavelmente presentes – com suas devidas nuances – em todos os indivíduos (NICHOLS, 1991; BANZHAF & THELER, 2006; GREER, 2006; NAIFF, 2010).

A noção de identificação, portanto, está diretamente conectada com a ideia de “imersão”, ou seja, a intensidade de envolvimento com o ambiente ficcional – lógico ou abstrato – da narrativa das cartas – pressupondo um vínculo mental e/ou emocional indispensável e variável, isto é, um grau de “entrega” do indivíduo (SHERMAN & CRAIG, 2003). É nesse sentido que esse fator se torna complementar ao potencial comunicacional de um tarô, uma vez que, quanto maior o entrosamento entre o imaginário de um baralho e seu leitor, maior a propensão deste em se manter absorto na “realidade” das cartas. Ou seja, ele se “transporta” para uma temporalidade distinta, passando de um universo puramente cronológico – presencial, efêmero, mensurável, físico – para um *kairológico* – atemporal, absoluto, imensurável, espiritual –, ambos mediados pela consciência simbólica dos signos nas cartas. Essa transição é um prefácio à instauração de um *illud tempus* – o tempo sagrado, o eterno presente –, continuamente revivido e acessível através da evocação do mito como uma narrativa exemplar, ou seja, enquanto um modelo para as atividades humanas (ELIADE, 1992) – tal qual os arcanos. Esse aspecto, no entanto, só se torna completo por meio do rito que, no caso do tarô, consiste em sua aplicação performática (em ato), criando-se uma atmosfera mística capaz de imergir os participantes em um sentimento de presença plena, no qual há uma mudança subjetiva de percepção do tempo-espaço – elevado à sua contraparte espiritual (AMARAL, 2000).

Nesse sentido, as cartas surgiriam enquanto os instrumentos ritualísticos indispensáveis a esse processo. Conforme destaca Greer (2006), as lâminas do tarô são os elementos mediadores entre o intérprete, o consulente (que pode ser o próprio intérprete) e os diversos conhecimentos acessíveis no contexto da consulta; elas, as cartas, são o ponto focal de todas as leituras, nas quais se projetam (JUNG, 2002) todas as questões e a partir das quais se propõem todas as interpretações. Por isso, o segundo aspecto “relacional” presente nas figuras arquetípicas do tarô – manifestações formais de seu ascendente conceitual amórfico – diz respeito ao seu comportamento enquanto canal de comunicação. Assim, chega-se à última característica mitológica desse baralho: sua “função pedagógica”, ou seja, a transmissão de ensinamentos destinados a guiar o indivíduo através das inúmeras circunstâncias e estágios da vida humana (CAMPBELL, 1991).

Considerando-se o imaginário arquetípico coletivo do tarô, assim como a autonomia conceitual dos arcanos (BANZHAF, 2003), estes não necessitam, a princípio, de um intermediário formal para se associar a questões da vida e compartilhar seus “conhecimentos” – por exemplo, a mencionada “Jornada do Louco”. De fato, muitos desses fundamentos e características podem ser acessados através de descrições em livros, manuais, sites, blogs, videologs e todos os mecanismos de vulgarização das temáticas esotéricas supracitados. Geralmente, os

mais comuns são guias e tabelas com as “palavras-chave” (ver apêndice A) de cada carta, que costumam variar consideravelmente de bibliografia para bibliografia (BANZHAF & THELLER, 2006). Esses, no entanto, pouco dizem a respeito das questões pedagógicas presentes nas lâminas, sendo necessários discursos mais elucidativos, ou, até mesmo, abordagens mais complexas como o famoso livro *Jung e o Tarô: Uma Jornada Arquetípica*, da americana Sallie Nichols, que, partindo da análise dos Trunfos do Tarô de Marselha, propõe diversas conexões com teorias da psicologia analítica jungiana (NICHOLS, 1991)²⁷.

Todas essas análises, contudo, incorrem em um empecilho comum: a impossibilidade de se reduzir os conteúdos arquetípicos a uma explicação definida, sobretudo, uma abordagem expositiva. Segundo destaca Tinti (2004), existe uma divisão comum a muitos praticantes e organizações místico-filosóficas entre a dualidade “esotérico” e “exotérico”, geralmente uma simples distinção daquilo que é transmitido de forma “secreta” e aquilo que pode ser acessível de forma “ampla”. Entretanto, em uma visão mais integralista, ambos princípios seriam complementares: enquanto o exotérico designaria o conteúdo explícito e instrutivo, o esotérico representaria a essência íntima desse conhecimento; isto é, os predicados linguísticos, inteligíveis racionalmente e de acesso público, comporiam a parte exotérica dessas obras, enquanto os ensinamentos apreendidos subjetivamente por meio de uma hermenêutica e experimentados através da vivência, comporiam a parte esotérica (TINTI, 2004). O principal papel do componente exotérico, então, residiria em indicar a presença – e algumas possíveis acepções – de um componente esotérico em determinado símbolo, transformando-o de uma imagem comum – idolatrável em sua superficialidade icônica e plástica –, para um “hieróglifo” – uma representação artística de um mistério sagrado (TINTI, 2004).

Este, portanto, está associado à transmissão de conteúdos que vão muito além do reconhecimento consciente de formas, de eventos ou mesmo de uma “moral”; evoca-se, concomitantemente, importantes estímulos sinestésicos, emocionais e mnemônicos, intimamente ligados ao conceito de “indizível” – aquilo que não pode ser expresso, apenas experimentado (CAMPBELL, 1991; AMARAL, 2000; TINTI, 2004). Nesse sentido, uma explicação verbal ou uma exposição visual “didáticas” são alternativas que pouco preservam a polissemia original de uma mensagem mítica. Por isso, é necessário um mediador alegórico, que não racionaliza a mensagem, mas que a apresenta total, intrincada, justaposta e conotada, preservando parte de seu caráter inefável original (CAMPBELL, 1991) – o mito não é definido pelo seu

²⁷ Esse livro fora publicado originalmente em 1980, justamente no auge do “boom” editorial esotérico, e, desde então, é uma obra de referência para muitos autores, como Banzhaf (2003), Greer (2006) e Naiff (2010).

conteúdo, mas pela maneira com que comunica as suas ideias (BARTHES, 2009). Esse mesmo agente simbólico pode ser encontrado nas ilustrações do tarô, mesmo quando elas se encontram em um estado mental (BARROS, 2010) – pressupondo, ainda assim, um contato prévio com uma manifestação visual correspondente (LAPLATINE & TRINDADE, 1997).

As cartas, contudo, são mais que referências a conteúdos conceituais: sua materialidade é justamente aquilo que as torna presentes, que as torna “experenciais”. A função pedagógica plena do tarô, portanto, se faz performaticamente, em uma miríade de significações que não ganham jamais rótulos definitivos, mas sempre transitórios e sujeitos ao contexto e às intenções de seus usuários. Na realidade, o caráter instrumental e mediador do tarô implica na dissolução de qualquer tentativa de naturalização semântica, uma vez que as acepções míticas – oriundas de um “sistema semiológico segundo” – passam a compor uma terceira cadeia semiológica, onde as interpretações surgem “para transformar o real, e não mais para conservá-lo em imagem” (BARTHES, 2009, p.238). Inocentados de qualquer precisão “histórica”²⁸ em relação às ilustrações (BURKE, 2004), os leitores flutuam impunemente em um universo de possíveis dentro dessa “iconologia imaginária” (CALVINO, 1991) – ora se fixando em um detalhe ora no conjunto, podendo retirar de ambos múltiplas ou uma única ideia.

A própria figura do autor – muitas vezes utilizada como pretexto para se delimitar as significações da mensagem que produziu (FOUCAULT, 2001; BARTHES, 2004; JOLY, 2007) – raramente surge como um impedimento à livre interpretação das cartas; quando muito, busca-se em sua personalidade o entendimento das escolhas representativas, mas não das possíveis semânticas incorporadas pelas imagens. Na realidade, muitos baralhos se mantêm no limiar entre diferentes agentes autorais, como o caso dos trabalhos colaborativos, mas, igualmente, obras em que o idealizador das cartas manifesta suas intenções através da cooperação com um ilustrador – cujo resultado final expõe, em distintos níveis, as peculiaridades de ambos. Outro exemplo são os baralhos baseados na manipulação de obras de outros artistas, como o caso do Tarô de Leonardo Da Vinci (fig.25), em que a própria originalidade criativa do baralho reside, concomitantemente, na personalidade do criador das cartas – responsável pela seleção e montagem das figuras de cada arcano – e do artista no qual estas se inspiram – responsável pelos elementos e pelas características plásticas das imagens utilizadas.

²⁸ Ao contrário da leitura performática e “instrumental” do tarô, intencionalmente mais intuitiva e imaginativa, do ponto de vista de reconstruções históricas confiáveis, de fato, essa abordagem iconográfica se torna inviável (BURKE, 2004). Na realidade, os ocultistas do século XVIII, ao utilizarem desses métodos especulativos na tentativa de resgate do passado do tarô, acabaram por mitificar suas origens, pois as conclusões refletiam mais uma predisposição interpretativa da época, submersa pela egiptomania (FARLEY, 2009), que uma rigorosidade sistemática de análise histórico social da arte.

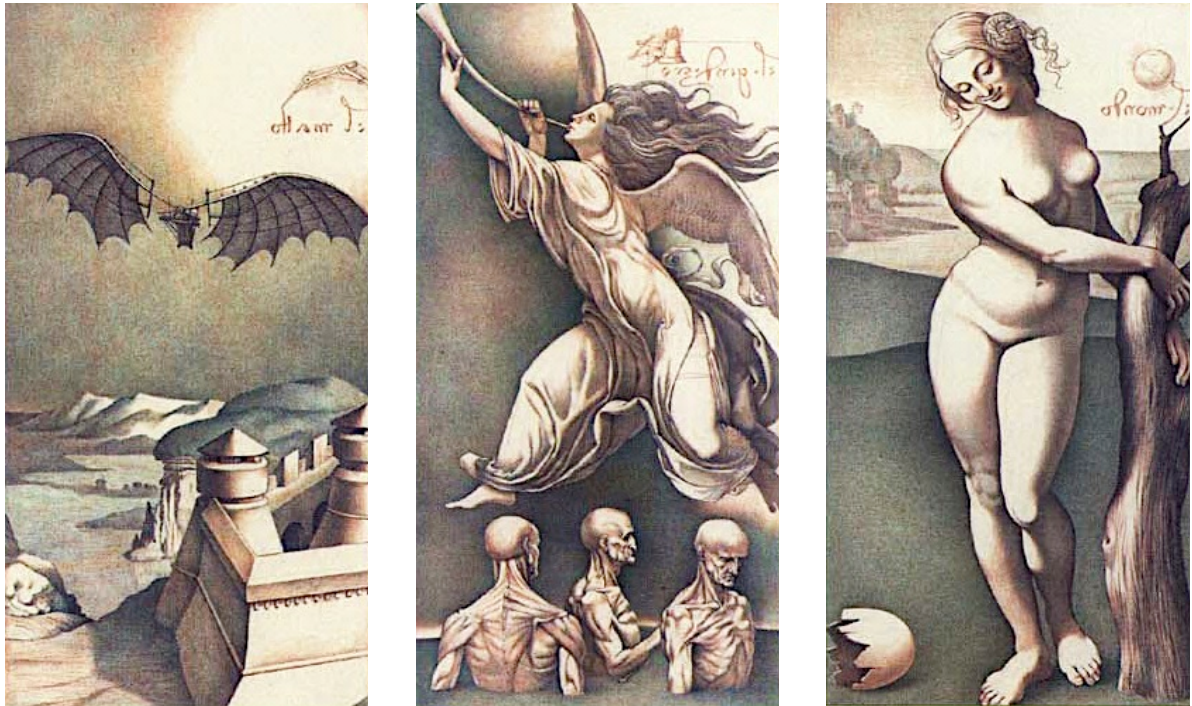


Fig.25: Respectivamente, as imagens das cartas do Louco, do Julgamento e do Mundo no Tarô de Leonardo Da Vinci (Madras, 2005).

Fonte: <http://www.aeclectic.net/tarot/cards/leonardo-da-vinci/>

Se o tarô é entendido como um instrumento mediador, os seus autores são, portanto, apenas os manifestadores dessa mediação. Por isso, crer na necessidade de uma transmissão sem interferências entre a intenção do artista e o entendimento do leitor – em uma relação de causa e efeito entre “mestre” e “aluno” – é incorrer em uma pedagogia embrutecedora, na qual acredita-se na existência de um conhecimento adequado e de uma prática de ensino correta (RANCIÈRE, 2010). É, portanto, subverter a lógica emancipatória da interpretação simbólica das cartas em favor de uma suposta corrente de pensamento predeterminada que apenas reforça uma intransponível desigualdade entre aqueles que representam a autoridade do “saber” e aqueles que incessantemente tentam aproximar sua “ignorância” desse ideal (RANCIÈRE, 2010). Tal pensamento não só perpetua as ilusões ocultistas do século XVIII acerca de uma “verdadeira forma” para cada carta, como diverge da atual democratização artística e intelectual do tarô – característica pela crescente acessibilidade pública e livre apropriação e, sobretudo, pela “negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados” (RANCIÈRE, 2005, p.19).

4.2.1 Do leitor ao artista emancipado

Ciente desse contexto, é possível reconhecer que a liberdade criativa do tarô, portanto, só se torna esteticamente válida enquanto linguagem na medida em que cada baralho passa a

ser percebido de forma similar a um “recitador” das sociedades etnográficas, cuja prestação é dominar e veicular o conteúdo da história, mas não lhe reivindicar o “gênio criativo” (BARTHES, 2004). Ou seja, assim como diferentes narradores, cada edição expressa a sua maneira e com suas perspectivas um mesmo imaginário abstrato e coletivo, sendo próprio de seus autores a originalidade dessa “fala” (BARTHES, 2004; FOUCAULT, 2001), mas não a origem nem o entendimento final dos conteúdos latentes. Na realidade, tratando-se de “sábios calados”, os ensinamentos e mensagens contidos no discurso dos arcanos, para que se tornem inteligíveis, precisam ser constantemente traduzidos em uma outra linguagem, em um outro idioma (RANCIÈRE, 2010); em uma narrativa que sempre se renova pois “deixa espaço para o leitor imaginar” (LEE, 2012, p.146).

Essa característica, então, se torna cara diante da mentalidade espiritual da Nova Era, pois permite que os indivíduos assumam responsabilidade por suas próprias escolhas, se emancipando na busca de ensinamentos que os guiem e os inspirem. Nesse sentido, mesmo que se eleja um pretensível baralho “original” ou “autêntico”, ou mesmo que se busque nas explicações de um autor os significados de suas escolhas representativas, a solidificação de um sentido determinista se torna impossibilitada pela lógica ontológica à pedagogia performática do tarô: a necessidade e o reconhecimento da própria atitude interpretativa por parte do tradutor das cartas – selecionando enfoques, propondo inferências, elegendo intertextualidades, comparando e interligando os conhecimentos; “compondo seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si” (RANCIÈRE, 2010, p.13).

Por isso, Rancière (2010) destaca que uma comunidade realmente emancipada é, na verdade, uma comunidade de “contadores de histórias” e “tradutores”, onde constantemente cada indivíduo se apropria das narrativas para si e, com isso, torna-se apto a propor suas próprias histórias, na forma de um novo idioma – e assim sucessivamente. Portanto, é somente na qualidade de um espectador emancipado que um autor qualquer pode encontrar na linguagem ecumênica e democrática do tarô – que promove a igualdade entre todos os temas (RANCIÈRE, 2005) – o espaço de livre expressão (intelectual, artística, política, espiritual) para seus discursos; uma estética de exercício do seu papel enquanto mitificador das coisas do mundo (CAMPBELL, 1991). Na realidade, é devido a essa consciência de que “a cada instante o leitor está pronto a converter-se num escritor” (BENJAMIN, 1987, p.184), que os “espíritos sem lar” da Nova Era (AMARAL, 2000) tornam-se empoderados a produzir mitos que os representem; a criar, continuamente, seus próprios “bens da salvação” (OLIVEIRA, 2011).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme analisado ao longo do trabalho, o termo “tarô” é característico por suas inúmeras ambivalências, contudo, é justamente essa propriedade fluida que permite à sua contraparte editorial – isto é, sua materialização enquanto baralho – assumir incontáveis formas, apresentando-se enquanto uma linguagem de experimentação (COHEN, 2002) convidativa tanto ao atual mercado, quanto ao atual consumidor: do primeiro, supre-se a avidez por novas roupagens e, sobretudo, por ofertas que constantemente se adequem à crescente segmentação e ramificação de públicos distintos; do segundo, corrobora-se a atitude não apenas pró ativa na demanda pela customização e personalização de bens e serviços, mas, sobretudo, criativa, através da constante apropriação, simbólica e objetiva, dos produtos que adquire. Nesse contexto, o tarô, enquanto uma estética híbrida, surge como um autêntico gênero textual da contemporaneidade, contestando qualquer maniqueísmo, uma vez que sua identidade se define pela coexistência limítrofe e irremediável de conceitos aparentemente incompatíveis, não residindo plenamente em nenhum dos extremos, mas nas suas interseções.

Essa particularidade evoca, em certo aspecto, o termo “arte de fronteira”, utilizado por Renato Cohen (2002) para se referir à *performance* em seu comportamento de contínua ruptura com a denominada “arte estabelecida”; ou seja, ao explorar novas formas expressivas e estéticas, essa linguagem “acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte” (COHEN, 2002, p.38). Partindo dessa ideia, aqui propõe-se a percepção do tarô, igualmente, enquanto uma linguagem habitante de uma zona de fronteira, que, assim como a Nova Era, “não oculta seus hibridismos, pois só se realiza e adquire sentido através do intenso processo de experimentação” (DUARTE, 2010, p.264). Até mesmo a aplicação do termo “arte” para se referir a esse baralho pretende-se intencional e inextrincavelmente ambígua: remetendo-se ao caráter visual e composicional presente na materialidade das cartas e, também, ao caráter funcional desse instrumento, isto é, enquanto um “ofício” – uma *tekhne* (RANCIÈRE, 2005) –, uma “arte divinatória”.

Como analisado no primeiro capítulo, a trajetória cultural e mutável do tarô ao longo dos diferentes contextos é responsável por uma das primeiras interseções nas quais essa “arte” se insere, isto é, entre as margens do sagrado e do profano. Surgido, na Itália Renascentista do século XV, como um entretenimento lúdico da corte, mas transformando-se, na França Iluminista do século XVIII, em um dos mais importantes “livros” de sabedoria oculta e milenar (DUMMETT, 1980; KNIGHT, 1991; FARLEY, 2009), esse baralho passou por um processo

inverso à maioria das outras modalidades divinatórias: não houve uma vulgarização dos seus mistérios, mas uma mistificação do seu conteúdo material e mundano. Por isso, mesmo após (e durante) às teorias exóticas sobre esse instrumento, este sempre manteve uma característica peculiar à maioria das outras artes oraculares (BANZHAF, 2003), devendo a validade de sua simbologia não à fórmulas e sinais específicos – como nas runas, na cabala e no I Ching – e nem a fenômenos e vestígios naturais – como na astrologia, na quiromancia ou na geomancia –, mas a uma imagem artística, naturalmente sujeita, no mínimo, a uma variedade estilística e plástica conforme a técnica de execução de cada reproduutor.

Essa questão reflete, portanto, a ambiguidade do tarô entre o humano e o místico, onde aquele, nas qualidades de artista e idealizador, surge como agente manifestador deste na visibilidade das cartas. Embora muitos indivíduos ainda associem esse caráter numinoso a uma pseudolegitimidade em supostas origens religiosas e ancestrais (FARLEY, 2009), desde o resgate do passado europeu desse baralho, justificativas atualizadas e coerentes fizeram-se precisas e, assim, principalmente após o advento do movimento Nova Era, as explicações passam a se amparar em outras “deidades”, mais ecumênicas e menos sobrenaturais: os arquétipos (JUNG, 2002). Estes surgem de forma a fundamentar tanto o “mecanismo” divinatório – associando-se a outros dois correlatos jungianos: “sincronicidade” e “inconsciente coletivo” (NICHOLS, 1991; BANZHAF, 2003; GREER, 2006; NAIFF, 2010) –, como, principalmente, a variedade representativa entre as diversas edições – uma vez que os *archetypus* não se definem por imagens ou semânticas específicas, mas apenas enquanto um “modelo”, uma “temática” (JUNG, 2002).

Assim, conforme analisado no segundo capítulo, a partir da constituição histórica de um imaginário arquetípico acerca do tarô, as diversas versões desse baralho abdicam de um possível estatuto de “autenticidade” e passam a conviver através de uma conexão conceitual intrasubjetiva, ou seja, imersas em uma mesma atmosfera mitológica. Dentro desse posicionamento contemporâneo, esse conjunto de cartas passa existir na dubiedade entre uma identidade única (“tarô”) e uma identidade plural (“tarôs”), onde cada edição distinta mantém sua própria originalidade, mas sempre se remetendo a um imaginário comum. Essa coexistência pacífica só se torna possível pelo reconhecimento de que uma carta “pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria” (ECO, 1991, p.40). Ou seja, se trata, na verdade, do reconhecimento – consciente ou inconsciente – da dissociação entre os conteúdos linguísticos e os conteúdos latentes (BARTHES, 2009), ou seja, entre os arcanos amórficos (ascendente conceitual) e os arcanos formais (figuras arquetípicas).

Essa distinção, embora didática, se torna inviável quando abordada dentro da “arte” do tarô, uma vez que a validade plena de uma lâmina enquanto um “arcano” se faz, precisamente, por sua inserção conjunta entre o material e o imaterial. Embora este, se impondo à iconotextualidade da carta, pareça sobrepujar suas particularidades criativas, o caráter visual de uma imagem é aquilo que a permite se tornar “relacional” – tanto do ponto de vista da identificação, quanto do ponto de vista da interpretação –, ou seja, que a torna um agente alegórico para as mensagens míticas arquetípicas (CAMPBELL, 1991; JUNG, 2002; BARROS, 2010). Estas, relacionadas a noção do inefável, encontram nas imagens simbólicas de um tarô a oportunidade para a sugestão de muitas questões “indizíveis” – como emoções, sentimentos, memórias, sensações, projeções, revelações etc (TINTI, 2004; BARROS, 2010).

Essa característica experiencial, portanto, é aquilo que permite aos arcanos agir enquanto os elementos mediadores entre o intérprete e sua própria imaginação (COUSTÉ, 1989) – buscando, com isso, acessar diferentes níveis da realidade (FAIVRE, 2010). Nesse sentido, enquanto o ponto focal das leituras (GREER, 2006), as cartas surgem como o instrumento ritualístico fundamental à instauração de uma temporalidade justaposta entre o cronológico – remetendo-se à efemeridade do momento presente, à realidade palpável e à mutabilidade da percepção humana – e o *kairológico* – remetendo-se à atemporalidade de uma realidade mítica e imaginária, característica pela existência paralela e simultânea de incontáveis conceitos, formas e nuances semânticas. Essa ambiguidade está no cerne da pedagogia performática do tarô, que não objetiva um significado último (BARTHES, 2004), mas uma constante resignificação pela formulação de sistemas semiológicos terceiros (BARTHES, 2009), transformando o real e emancipando seus leitores, uma vez que o aprendizado não surge como condição premeditada e homogeneizada, mas como efeito histórico e idiossincrático – a função do tarô é “ligar o que uma pessoa sabe com o que ela não sabe” (RANCIÈRE, 2010).

Essa liberdade, portanto, reflete a dualidade desse baralho entre a recepção tátil e a recepção óptica (BENJAMIN, 1987), ou seja, entre a interatividade e a contemplação. Nesse sentido, a pluralidade das cartas se manifesta não só através dos seus aspectos estéticos, mas, simultaneamente, em seu potencial utilitário enquanto uma ferramenta oracular, terapêutica, psicanalítica, narrativa, meditativa, mágica, criativa etc – seja de forma solitária ou em conjunto com outros objetos e agentes simbólicos (FARLEY, 2009). Essa autonomia operacional do tarô – cujas inúmeras “tiradas” são apenas alguns exemplos – depende, então, da permutabilidade de suas cartas, provendo contínuos novos arranjos e combinações, que materializam a permeabilidade dos interrelacionamentos conceituais entre os diferentes arcanos. Por isso, não são somente as imagens ou palavras as responsáveis pelo caráter discursivo desse produto,

mas toda sua identidade editorial “desmembrada”, influenciando diretamente a experiência de leitura e a percepção dos conteúdos representados (LINDEN, 2011; NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011; LEE, 2012).

Essa maleabilidade, no entanto, não impede o contato com um sentido de unidade entre as diferentes partes, resultando em uma ambivalência complementar do tarô entre o composto e o fragmentado. Embora cada lâmina detenha diferentes graus de independência no momento de leitura, sua existência individual é inextrincável à estrutura geral e às subdivisões do baralho – 78 cartas, divididas em 22 Arcanos Maiores e 56 Arcanos Menores (ambos com suas especificidades) (COUSTÉ, 1989; KNIGHT, 1991; BANZHAF, 2003; BANZHAF & THELER, 2006; GREER, 2006; NAIFF, 2010) –, sendo indispensáveis para a integridade do conjunto editorial²⁹. Consequentemente, apesar de as sequências e agrupamentos expressos pelas cartas estarem em impune e constante transgressão pela manipulação do leitor, sua distinção física e hierárquica se apresenta, para um autor, enquanto uma pré-curadoria editorial, que delimita seu universo de possibilidades representativas. Contudo, esse formato pré-selecionado não se constitui, necessariamente, enquanto um entrave; pelo contrário, muitas vezes, surge como uma “limitação produtiva” (LINDEN, 2011), estimulando a imaginação e a inventividade do artista (LEE, 2012).

Na realidade, a morfologia estrutural desse baralho (pré-curadoria editorial), juntamente com a arquetipologia mitológica dos arcanos (pré-curadoria conceitual) e o caráter icotextual das cartas (pré-curadoria composicional), apresentam-se, derradeiramente, enquanto uma pré-curadoria criativa do tarô. Esta, então, precisamente por tratar-se de uma definição preliminar e genérica, jamais se impõe enquanto um juízo determinista, comportando-se, ao invés, como um ponto de partida de infindáveis conexões imaginárias – remetendo-se, intencionalmente, à ambiguidade desse termo entre o visual, o simbólico e o imaginativo (BARROS, 2010). Por isso, o tarô é característico em se manter, também, na fronteira entre o expressivo e o comunicacional, pois, ao mesmo tempo que sua linguagem estética corrobora a livre manifestação artística do autor como demonstração da sua própria subjetividade (JOLY, 2007), ela pressupõe, igualmente, uma intenção mínima de transmissão de ideias e de perspectivas específicas, elaborando-se, com isso, uma “mitologia particular” de cada edição – condicionando o grau de envolvimento do leitor, ou seja, seu sentimento de “pertencimento” ao imaginário específico daquele produto (CANCLINI, 1995).

²⁹ Atentando-se à possibilidade particular do uso e da formação independente dos 22 Trunfos (COUSTÉ, 1989; KNIGHT, 1991; BANZHAF, 2003; BANZHAF & THELER, 2006; GREER, 2006; NAIFF, 2010).

Nesse contexto, os mais diversos sincretismos simbólicos e excentricidades autorais são bem-vindos, sobretudo diante do ecletismo e da autonomia espiritual do esoterismo Nova Era (AMARAL, 2000; TINTI, 2004; DUARTE, 2010), na qual a “arte” ecumênica do tarô se insere em total sintonia (FARLEY, 2009). Diante de um anacronismo sintomático, essa linguagem se apresenta enquanto um “mito” da contemporaneidade, entre o efêmero e o perene, permitindo-se incorporar, esteticamente, a dualidade entre uma “liberdade da diferença” (AMARAL, 2000) e uma “unidade transcendente” (TINTI, 2004). Essa noção está intimamente ligada à participação democrática da literatura, sobretudo pela publicação conjunta do baralho com seu respectivo componente literário (livros, guias e/ou manuais), um espaço metalinguístico no qual as diversas versões encontram uma oportunidade de esclarecimentos à própria edição, não só fornecendo uma “autorreflexão” semântica, mas, principalmente, uma referenciação direta ao universo subjetivo do tarô. Contudo, mesmo impedindo que as escolhas representativas se apresentem completamente vagas ou especulativas, essas explicações não são capazes de outorgar-se o direito de definir significados imutáveis – mesmo que as elucidações sejam atribuídas pelos próprios idealizadores do baralho em questão.

Seja a partir do empoderamento interpretativo do “tradutor” das cartas, seja pelo reconhecimento da intertextualidade entre os diversos exemplares, o fato é que, mesmo existindo inúmeras edições, todas jamais ultrapassarão a categoria de “versão”, uma vez que, atualmente, o tarô “puro” não habita, senão, o patamar de patrimônio imaterial global. Sua tangibilidade artística é sim indispensável, pois somente enquanto linguagem, enquanto conteúdo de comunicação, o imaginário pode ser vivenciado (BARROS, 2010). Contudo, em suma, cada baralho equivale a um “contador de histórias”, cujo gênio criativo não se define pelo conteúdo da fala, mas pela originalidade do seu idioma (BARTHES, 2004; RANCIÈRE, 2010). Assim, se há, dentro dessa “arte de fronteira”, uma única “função-autor” (FOUCAULT, 2001) capaz de conferir autenticidade, distinção e permanência ao modo de ser desse discurso aparentemente paradoxal; capaz de indicar que não se trata de uma mensagem cotidiana e indiferente, mas sim dotada de um estatuto que reagrupa e interconecta um certo número de obras; capaz de assegurar que as ilustrações de uma carta são mais que formas, mitificando-as à categoria de símbolos; esse agente não se encontrará na personalidade de nenhum indivíduo, na corrente de pensamento de nenhuma escola e nem na configuração de nenhum baralho: se há uma função autor que encerra todos esses sentidos em sua constante evolução e adaptabilidade, ela reside em apenas uma palavra: “tarô”.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Leila. **Carnaval da alma**: comunidade, essência e sincretismo na Nova Era. Petrópolis: Vozes, 2000.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário: uma proposta mitológica. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v.33, n.2, p. 125-143, jul./dez. 2010.

BANZHAF, Hajo. **O tarô e a viagem do herói**: a chave mitológica para os Arcanos Maiores. São Paulo: Pensamento, 1997.

BANZHAF, Hajo; THELER, Brigitte. **Tarô de Crowley**: palavras-chave. São Paulo: Madras, 2006.

BARRETT, Clive. **The Ancient Egyptian tarot**. Londres: Aquarian, 1994.

BARTHES, Roland. A morte do Autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 66-70.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

BERGER, John. *et al.* **Modos de ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BERTI, Giordano. **Visconti Tarot Book**. Torino: Lo Scarabeo, 2006.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CALVINO, Ítalo. **O castelo dos destinos cruzados**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1991

CAMPBELL, Joseph. **The power of myth**. Nova York: Anchor Edition, 1991.

CANCLINI, Nestor G. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CAROZZI, María (Org.). **A nova era no Mercosul**. Petrópolis: Vozes, 1999.

CASTRO, Lincoln Antônio de. Noções sobre o Direito Autoral. **Faculdade de Direito – UFF**. 31 de maio de 2010. Disponível em: <
http://www.uff.br/direito/index.php?option=com_content&view=article&id=40%3Anocoes-sobre-direito-autoral&catid=6&Itemid=14>. Acesso em: 17 jun. 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. Discurso das Mídias. São Paulo: Contexto, 2006

COHEN, Renato. **A performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COUSTÉ, Alberto. **Tarô ou a máquina de imaginar**. 3. ed. São Paulo: Ground, 1989.

DOMINGUES, Alexandre. Os Arcanos da Era de Aquário: de Henrique José de Souza. Clube do Tarô. jun. de 2009. Disponível em: < http://www.clubedotaro.com.br/site/h2319_HJS.asp >. Acesso em: 27 out. 2014.

DUARTE, Joelma do Patrocínio. **A Contracultura e seus desdobramentos**: novas experimentações e religiosidade New Age. 279f. 2010. Tese (Doutorado em Ciência da Religião) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

DUBOIS, Philippe. A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador. In: GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas sensoriais**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014. p. 123-158.

DUMMETT, Michael. **The game of tarot**: from Ferrara to Salt Lake City. London: Duckworth, 1980.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FAIVRE, Antoine. **Western esotericism**: a concise history. Albany: State University of New York Press, 2010.

FARLEY, Helen. **A cultural history of tarot**: from entertainment to esoterism. New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2009.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**: estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.264-298

GREER, Mary K. **21 ways to read a tarot card**. Woodbury, Minnesota: Llewellyn Publications, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

KNIGHT, Gareth. **Tarot and magic**: images for rituals and pathworking. Rochester: Destiny Books, 1991.

LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997

LEE, Suzy. **A trilogia da margem**: o livro-imagem segundo Suzy Lee. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MANSO, Eduardo J. Vieira. **O que é direito autoral**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

NAIFF, Nei. **Curso completo de tarô**. 7. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Amurabi Pereira de. Da Nova Era à New Age popular. **Caminhos**, Goiânia, v.9, n.1, p. 141-157, jan./jun. de 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

RAPOSO, Carlos. Introdução à edição brasileira: Aleister Crowley, Frieda Harris e a Morada de Thoth. In: BANZHAF, Hajo; THELER, Brigitte. **Tarô de Crowley: palavras-chave**. São Paulo: Madras, 2006.

RIEMMA, Constantino K. O Baralho Lenormand – Baralho Cigano. Clube do Tarô. maio de 2013. Disponível em: < http://www.clubedotaro.com.br/site/h23_19_lenormand.asp >. Acesso em: 19 out. 2014.

RIEMMA, Constantino K. O Tarô das Donas de Casa. Clube do Tarô. mar. de 2011. Disponível em: < http://www.clubedotaro.com.br/site/t75_1_curiosidades.asp >. Acesso em: 03 nov. 2014.

SALLIE, Nichols. **Jung e o tarô**: uma jornada arquetípica. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

SHARMAN-BURKE, Juliet; GREENE, Liz. **O Tarô Mitológico: uma nova abordagem para a leitura do tarô**. 23. ed. São Paulo: Siciliano, 1999.

SHERMAN, W.; CRAIG, A. B. **Understanding Virtual Reality**: Interface, Application, and Design. São Francisco: Morgan Kaufmann, 2003.

SIM, Valerie. **Tarot outside the box**. St. Paul, Minnesota: Llewellyn Publications, 2004.

TAVARES, F. R. G.; DUARTE, J. P. Mídia e religião: a “nova era” no mercado editorial. **Logos: Comunicação e Universidade**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 175-206, 2º semestre de 2004.

TINTI, Dione Lorena. **O comércio da literatura esotérica**: implicações de um fenômeno sociológico. 218f. 2004. Tese (Doutorado em Sociologia Política) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

WAITE, A. E. **The pictorial key to the tarot**: being fragments of a secret tradition under the veil of divination. London: W. Rider, 1911. Disponível em : <http://www.sacred-texts.com/tarot/pkt/>. Acesso em: 26 abr. 2014.

WAITE, A. E. The great symbols of the tarot. **The Occult Review**, Londres, p. 11-19, jan. de 1926. Disponível em: <http://www.golden-dawn-canada.com/pdf/waite%20great%20symbols%20of%20tarot.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2014.

APÊNDICE A – PALAVRAS-CHAVE

A lista de correspondências abaixo (tabela 1) procura elucidar algumas das associações mais recorrentes a cada um dos Arcanos Maiores, construindo-se uma ideia do campo semântico comum a esses personagens. Entretanto, pelo próprio aspecto arquetípico dessas “personas”, não só é impossível reduzi-las a uma descrição linguística, como todas as palavras utilizadas devem ser entendidas como uma limitada perspectiva em um amplo espectro de nuances negativas e positivas em potencial.

ARCANOS MAIORES	ALGUNS ATRIBUTOS / PALAVRAS-CHAVE
O Louco	Sonho, criatividade, espontaneidade, liberdade, inocência, loucura, irreverência, aventura, independência, dispersão, caos etc.
O Mago	Atividade, concentração, habilidade, poder, astúcia, diplomacia, ilusionismo, destreza, fascínio, embuste etc.
A Alta Sacerdotisa	Receptividade, intuição, sabedoria, potencial, introversão, silêncio, segredo, ponderação, contemplação, mistério etc.
A Imperatriz	Abundância, natureza, afeto, maternidade, inteligência, crescimento, sociabilidade, futilidade, prazeres, aparência etc.
O Imperador	Autoridade, ordem, paternidade, proteção, praticidade, estrutura, razão, austeridade, eminência, rigidez etc.
O Hierofante	Discernimento, disciplina, dogmatismo, hierarquia, assistência, educação, conformidade, humanismo, discernimento, sociedade etc.
Os Enamorados	Amor, desejo, paixão, relacionamentos, dilema, dualidade, escolha, conflito, sentimentos, união, contrato etc.
O Carro	Determinação, confiança, controle, destreza, avanço, vitória, impulsividade, impetuosidade, domínio, agressividade etc.
A Justiça	Justiça, equilíbrio, lei, decisão, ajustamento, divisão, racionalização, imparcialidade, ponderação, insensibilidade etc.
O Eremita	Introspecção, busca, meditação, orientação, sabedoria, isolamento, prudência, discricção, maturidade, lentidão etc.
A Roda da Fortuna	Destino, carma, revolução, oportunidade, mudança, instabilidade, surpresa, velocidade, efemeridade, ciclo etc.
A Força	Persuasão, perseverança, compaixão, vigor, sutileza, autocontrole, firmeza, magnetismo, integridade, indomabilidade etc.
O Enforcado	Suspensão, resignação, restrição, dificuldade, sacrifício, traição, idealismo, obstáculo, desapego, iluminação etc.

A Morte	Término, eliminação, transformação, transição, perda, sofrimento, ceticismo, medo, renovação, inexorabilidade etc.
A Temperança	Moderação, combinação, reconciliação, adaptabilidade, fluxo, temporalidade, alquimia, descanso, calma, harmonia etc.
O Diabo	Materialismo, obsessão, vaidade, ardil, subjugação, prepotência, irreverência, contestação, sedução, eloquência etc.
A Torre	Queda, revelação, libertação, dissolução, destruição, adversidade, intensidade, decepção, confinamento etc.
A Estrela	Esperança, inspiração, generosidade, serenidade, fluidez, auspício, pureza, delicadeza, otimismo, fragilidade etc.
A Lua	Fantasia, imaginação, mistério, inconsciência, estranheza, ilusão, inconstância, escuridão, desespero, depressão etc.
O Sol	Clareza, vitalidade, confiança, amizade, êxito, iluminação, expansividade, consciência, verdade, egocentrismo etc.
O Julgamento	Renascimento, revelação, despertar, absolvição, transcendência, julgamento, recompensa, renovação, espiritualidade, salvação etc.
O Mundo	Integração, totalidade, realização, conclusão, progresso, relaxamento, satisfação, contemplação, comunhão, evolução etc.

Tabela 1: Lista de palavras-chave.

APÊNDICE B – TEMÁTICAS ARQUETÍPICAS

Abaixo, os Arcanos Maiores e alguns “motivos” mitológicos arquetípicos correspondentes (tabela 2) – referências a partir de Nichols (1991), Banzhaf (2003) e Greer (2006).

ARCANOS MAIORES	ALGUMAS TEMÁTICAS ARQUETÍPICAS
O Louco	A Eterna Criança, O Vagabundo, O Pedinte, O Imanifestado, O Caos, O Viajante, O Herói
O Mago	O Animus, O Feiticeiro, O Embusteiro, O Metamorfo
A Alta Sacerdotisa	A Anima, A Virgem, A Velha Sábia
A Imperatriz	A Mãe, A Natureza, A Anima, A Matéria
O Imperador	O Pai, O Criador, O Animus, O Pensamento
O Hierofante	O Mentor, O Mestre, O Sacerdote, O Profeta, O Santo
Os Enamorados	O Dilema, O Amado, A Escolha
O Carro	A Partida, O Herói, O Guerreiro, O Animus
A Justiça	O Justiceiro, O Mediador, O Teste
O Eremita	O Velho Sábio, O Guia
A Roda da Fortuna	O Destino, A Mudança, A Sorte, O Oráculo
A Força	A Feiticeira, A Bruxa, A Anima, O Aliado, O Ego
O Enforcado	O Sacrifício, O Mártir, A Vítima, A Provação
A Morte	A Morte, A Transformação, A Jornada ao Submundo
A Temperança	O Alquimista, O Curandeiro, O Anjo Guardião, O Guia de Almas
O Diabo	A Sombra, O Adversário, O Sabotador, A Tentação
A Torre	O Destruidor, O Vingador, A Crise, A Epifania
A Estrela	A Alma, O Visionário, A Anima
A Lua	A Noite Sombria, O Inconsciente, A Ilusão
O Sol	A Iluminação, A Consciência, O Despertar, A Reconciliação
O Julgamento	O Salvador, A Libertação, A Ressurreição, A Cura
O Mundo	O Self, A Totalidade, O Paraíso, O Reencontro

Tabela 2: Lista dos Arcanos Maiores e suas respectivas temáticas arquetípicas.

APÊNDICE C – DIFERENTES NOMINAÇÕES

Abaixo, os nomes mais comuns de cada Arcano Maior e suas respectivas variações ao longo da história e em algumas edições (tabela 3) – referências a partir de Banzhaf & Theler (2006), Greer (2006), Farley (2009) e Naiff (2010); além dos baralhos na bibliografia.

ARCANOS MAIORES	ALGUMAS VARIAÇÕES NA NOMINAÇÃO
O Louco	Criança, Bobo, Inocência
O Mago	Mágico, Malabarista, Ilusionista
A Alta Sacerdotisa	Papisa, Virgem, Mistério
A Imperatriz	Guardiã, Mãe, Natureza
O Imperador	Governante, Faraó, Razão
O Hierofante	Papa, Mentor, Sacerdote, Religião
Os Enamorados	Amor, Amantes, Beleza
O Carro	Carruagem, Triunfo, Conquistador
A Justiça	Ajustamento, Ordem
O Eremita	Tempo, Ermitão, Sábio
A Roda da Fortuna	Fortuna, Roda, Destino
A Força	Volúpia, Persuasão, Feiticeira, Energia
O Enforcado	Pendurado, Traidor, Mártir
A Morte	Cefeiro, Transformação, (sem nome)
A Temperança	Arte, Alquimia
O Diabo	Sombra, Tentação
A Torre	Relâmpago, Fogo, Casa de Deus
A Estrela	Esperança
A Lua	Crepúsculo, Noite
O Sol	Amanhecer
O Julgamento	Aeon, Anjo, Redenção
O Mundo	Universo, União

Tabela 3: Lista com algumas diferentes nomações dos Arcanos Maiores.

APÊNDICE D – MÉTODOS E TIRADAS

Uma “tirada” de cartas, também referida como uma “jogada”, é simplesmente uma forma de distribuição dos arcanos do tarô – geralmente após embaralhá-los e sorteá-los randomicamente – em uma disposição espacial na qual cada “posição” assume um significado específico. A conhecida tríade “Passado, Presente e Futuro” é um exemplo de tirada, assim como a famosa – para estudantes do tarô – “Cruz Celta” (fig.26), um complexo arranjo publicado no manual de Waite em 1911, mas que, ainda hoje, é recorrente em muitos livros divinatórios, apresentando constantes releituras acerca de cada posição. Outra jogada conhecida é a “Mandala Astrológica”, na qual doze cartas são dispostas no formato de um círculo, onde cada posição corresponde às temáticas das doze “casas zodiacais” da astrologia.

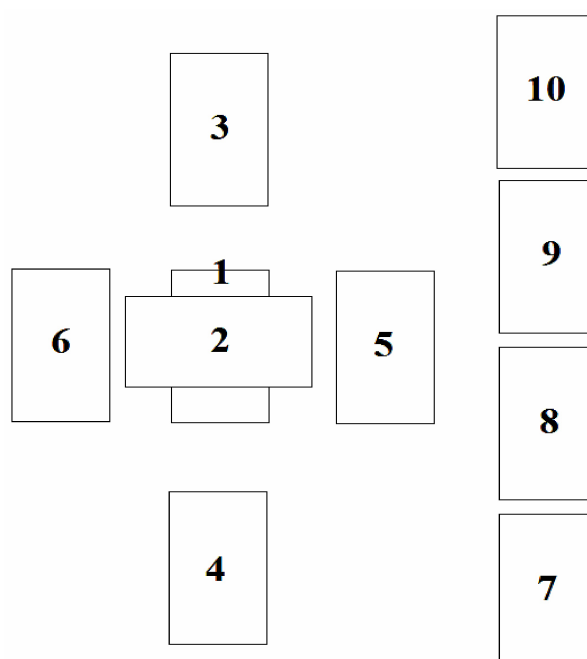


Fig.26: Esquema visual da tirada conhecida como “Cruz Celta”. Os números correspondem, resumidamente, aos seguintes significados de cada posição, conforme expostos por Waite (1911): 1) a influência central na vida do consulente; 2) a natureza dos obstáculos acerca dessa questão; 3) os objetivos ou ideais ainda não alcançados; 4) as fundações ou a base do problema; 5) influências que acabaram de passar ou estão enfraquecendo; 6) influências recentes e de ação em um futuro próximo; 7) atitudes e personalidade do consulente; 8) ambientes de vida e pessoas próximas; 9) medos e esperanças; 10) o ponto de culminância ou a síntese da jogada.

Fonte: (elaborada pelo autor)

Os limites para a criação de jogadas são ainda mais flexíveis quanto àqueles que permitem a existência de uma variedade crescente de tarôs, pois, conforme muitos autores destacam, cada intérprete se torna livre para elaborar suas próprias formas e arranjos para consultar seu baralho (SIM, 2004; BANZHAF & THELER, 2006; GREER, 2006). Na realidade,

uma prática muito comum, evidenciada pelos guias que acompanham algumas edições, é a apresentação de formas de tirada inspiradas no imaginário constituinte das próprias cartas, por exemplo: no Tarô das Donas de Casa (fig.16), umas das jogadas sugeridas é intitulada “O Martini”, na qual treze cartas são arranjadas na forma de uma taça de martini³⁰; no Tarô Leonardo da Vinci (fig.25), por sua vez, a inspiração para a jogada é o homem vitruviano, no qual suas extremidades representam a referência estrutural para cada uma das posições (fig.27); no Tarô do Hobbit (fig.15), uma das jogadas se intitula “O Anel do Gollum” que, embora seja visualmente inspirada em um elemento central à narrativa do livro que inspira o baralho, é, simplesmente, uma “Mandala Astrológica” abordada sob uma titulação mais coerente com o universo ficcional dessa edição.

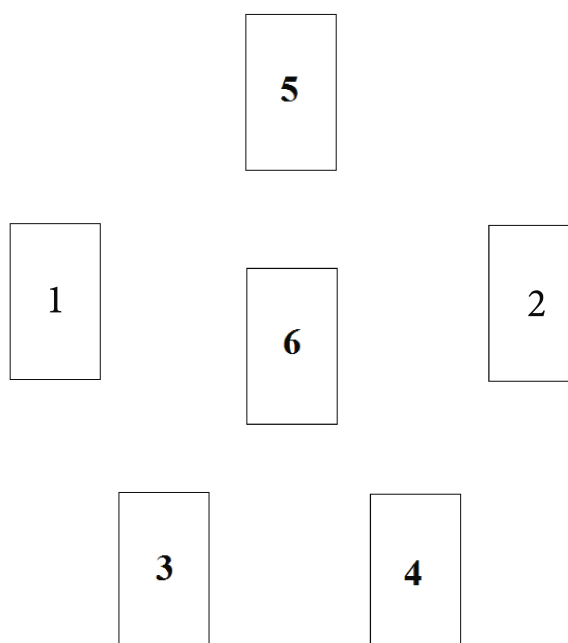


Fig.27: Esquema visual da tirada inspirada no homem vitruviano no Tarô Leonardo da Vinci. Também conhecida como “Disposição dos Pentáculos”, cada posição significa, resumidamente: 1) “mão direita”: ação positiva 2) “mão esquerda”: impedimentos à ação 3) “pé direito”: possível evolução positiva 4) “pé esquerdo”: possíveis empecilhos após a ação 5) “cabeça”: problema, desejo ou medo do consulente em relação à questão 6) “umbigo”: veredicto final, sugestão à pergunta realizada.

Fonte: (elaborada pelo autor)

³⁰ Os significados das posições são: 1) A situação presente; 2) As expectativas atuais; 3) Um possível acontecimento inesperado; 4) O passado; 5) O futuro; 6) A dificuldade enfrentada; 7) As responsabilidades; 8) O que será oposto; 9) O que será favorável; 10) Medos e esperanças; 11) Que direção ou ação tomar; 12) O ambiente e pessoas próximas; 13) O que será alcançado.

APÊNDICE E – E OS ARCANOS MENORES?

A construção do imaginário particular de um tarô qualquer – isto é, seu universo ficcional e autoral –, pressupõe uma sintonia entre todas as cartas, incluindo, obviamente as lâminas dos Arcanos Menores. As semânticas arquetípicas destes, contudo, diferentemente dos Arcanos Maiores, não surgem num encadeamento histórico alegórico, pois os recursos representativos dessas cartas eram muito mais pragmáticos que simbólicos, repetindo-se os emblemas de cada naipe (paus, copas, ouros e espadas) como forma de identificação do seu *rank* – mesmo no caso das cartas da corte (pagem, cavaleiro, rainha e rei), era comum se utilizar as mesmas figuras, com a simples substituição do elemento característico de seu agrupamento. Na realidade, a formação de conceitos para cada uma dessas lâminas é considerada somente a partir da ocultização do tarô no século XVIII; ademais, a primeira significativa reprodução alegórica dessas cartas surge apenas no início do século passado, com o baralho de Waite (1911) – principal responsável pela consolidação de uma certa vertente de temáticas arquetípicas para os Arcanos Menores. Mesmo atualmente, existem baralhos que mantêm a simples repetição dos emblemas como um recurso representativo e baralhos que apresentam ilustrações, com situações e personagens, em todas essas 56 cartas – geralmente, incorporando os objetos característicos de cada naipe na própria cena (fig.6).

Devido a essa particularidade das cartas de naipe e, sobretudo, à incapacidade destas de se equipararem ao caráter mais universal dos Arcanos Maiores (WAITE, 1911, 1926; COUSTÉ, 1989; KNIGHT, 1991; BANZHAF, 2003; BANZHAF & THELER, 2006; GREER, 2006; NAIFF, 2010), o presente trabalho decidiu manter o foco da análise nos Trunfos. Entretanto, os Arcanos Menores também possuem seus próprios ascendentes conceituais, estrutura editorial – 14 cartas, com números de às a dez e quatro cartas da corte – e caráter icotextual – incluindo o seu *rank* (numeração ou posição da corte) e seu naipe – resultando em um processo de abordagem interpretativa e desenvolvimento criativo equivalente aos Arcanos Maiores. Na verdade, a abordagem conceitual quase unânime aos Arcanos Menores não se faz pelo reconhecimento de uma semântica individual de cada uma das cartas – como no caso dos Trunfos –, mas estas enquanto manifestações específicas de uma única fonte metafórica: o naipe, cujas nuances, por sua vez, são definidas pelo *rank* da lâmina no seu respectivo agrupamento (COUSTÉ, 1989; GREER, 2006; NAIFF, 2010).

Portanto, por se tratar de uma mesma hierarquia estrutural que se repete em quatro instâncias diferentes, cada naipe costuma se relacionar com o outro de forma complementar, sendo associados metaforicamente aos quatro elementos: fogo (paus), água (copas), terra (ou-

ros) e ar (espadas) – embora as correspondências variem em diferentes sistemas (WAITE, 1911, 1926; COUSTÉ, 1989; BANZHAF & THELER, 2006; GREER, 2006; NAIFF, 2010). Nesse sentido, muitas edições exploram, a partir dessa perspectiva, diferentes formas de adaptar esses conjuntos ao estilo e à temática de seus respectivos baralhos. Por exemplo, no Tarô de William Blake (Harper Collins, 1995), inspirado em obras do artista inglês homônimo, os naipes passam a corresponder a diferentes artes: pintura (água) – cujo emblema se torna uma paleta –; ciência (ar) – cujo emblema se torna um compasso –; música (fogo) – cujo emblema se torna uma lira –; poesia (terra) – cujo emblema se torna um pergaminho. Outro exemplo é o Tarô Crisálida (fig.28), no qual copas se torna espelhos, espadas se torna pergaminho, ouros se torna pedra e paus se torna espirais; além disso, cada uma das 16 cartas da corte ganha um epíteto específico (além de sua identidade usual) – por exemplo, a Pagem de Espelhos (Copas) vem acompanhada da alcunha “A Curadora”, enquanto a Rainha de Pedras (Ouros) vem acompanhada de “A Artista”.



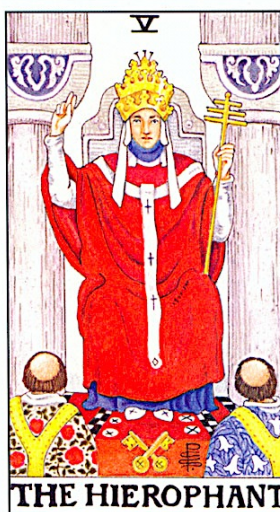
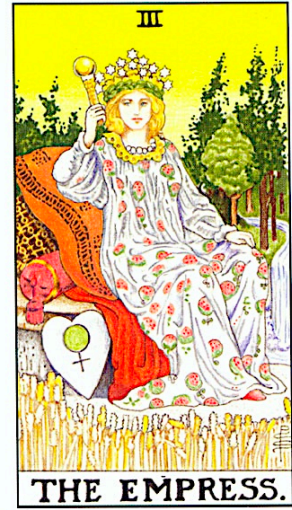
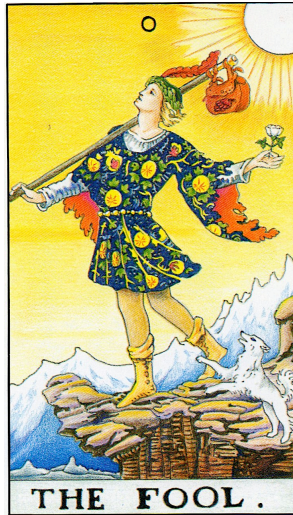
Fig.28: Respectivamente, os equivalentes ao Rei de Espadas (Pergaminhos) – seguido do epíteto “O Poeta” –, ao Dois de Copas (Espelhos) e ao Oito de Paus (Espirais) no Tarô Crisálida (US Games, 2014).

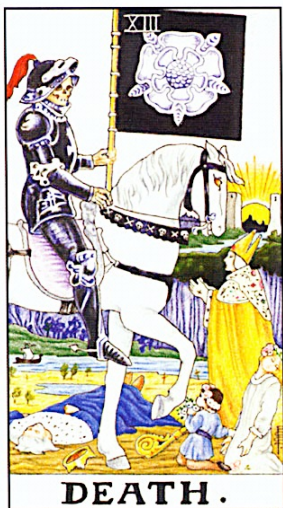
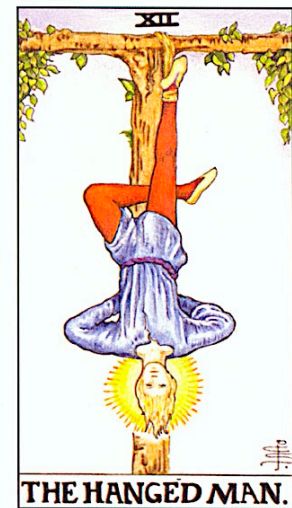
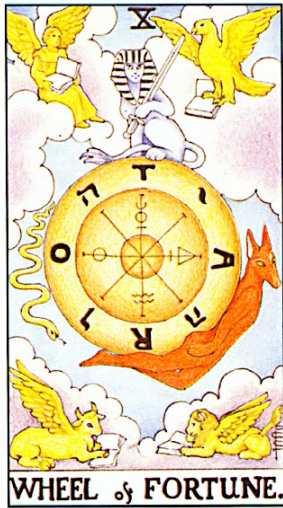
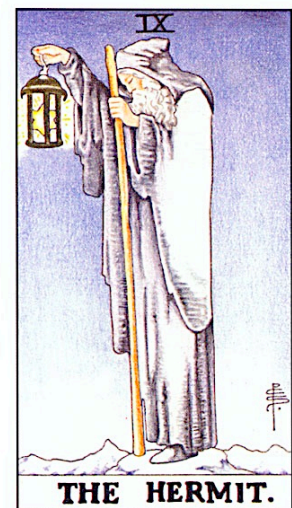
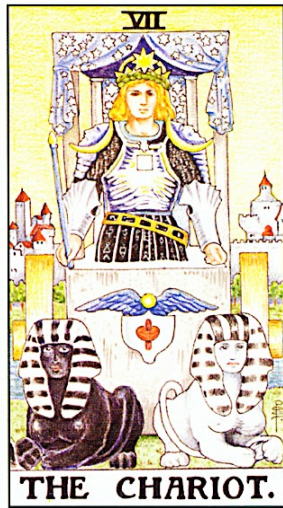
Fonte: <http://www.chrysalistarot.com>

Da mesma forma, devido a maior interdependência entre as cartas de cada naipe – em contraponto a autonomia interna ao conjunto dos Trunfos –, estas costumam ser mais recorridas para a expressão sequencial de “micronarrativas”. Por exemplo, no Tarô Mitológico (fig.13), cada um dos quatro agrupamentos dos Arcanos Menores representam uma lenda específica da mitologia grega (temática do baralho em questão): copas equivale ao mito de Eros

e Psiquê, enfocando-se o aspecto emocional e sentimental associado à água; paus, ao mito de Jasón e os Argonautas, enfocando o aspecto de expansão, transformação e criatividade associado ao fogo; espadas, ao mito de Orestes e a maldição da casa de Atreu, enfocando o aspecto racional, moral e social associado ao ar; e ouros, ao mito de Dédalo, enfocando o aspecto material, ocupacional e pragmático associado à terra (SHARMAN-BURKE & GREENE, 1999).

ANEXO – OS ARCANOS MAIORES NO TARÔ DE RIDER WAITE





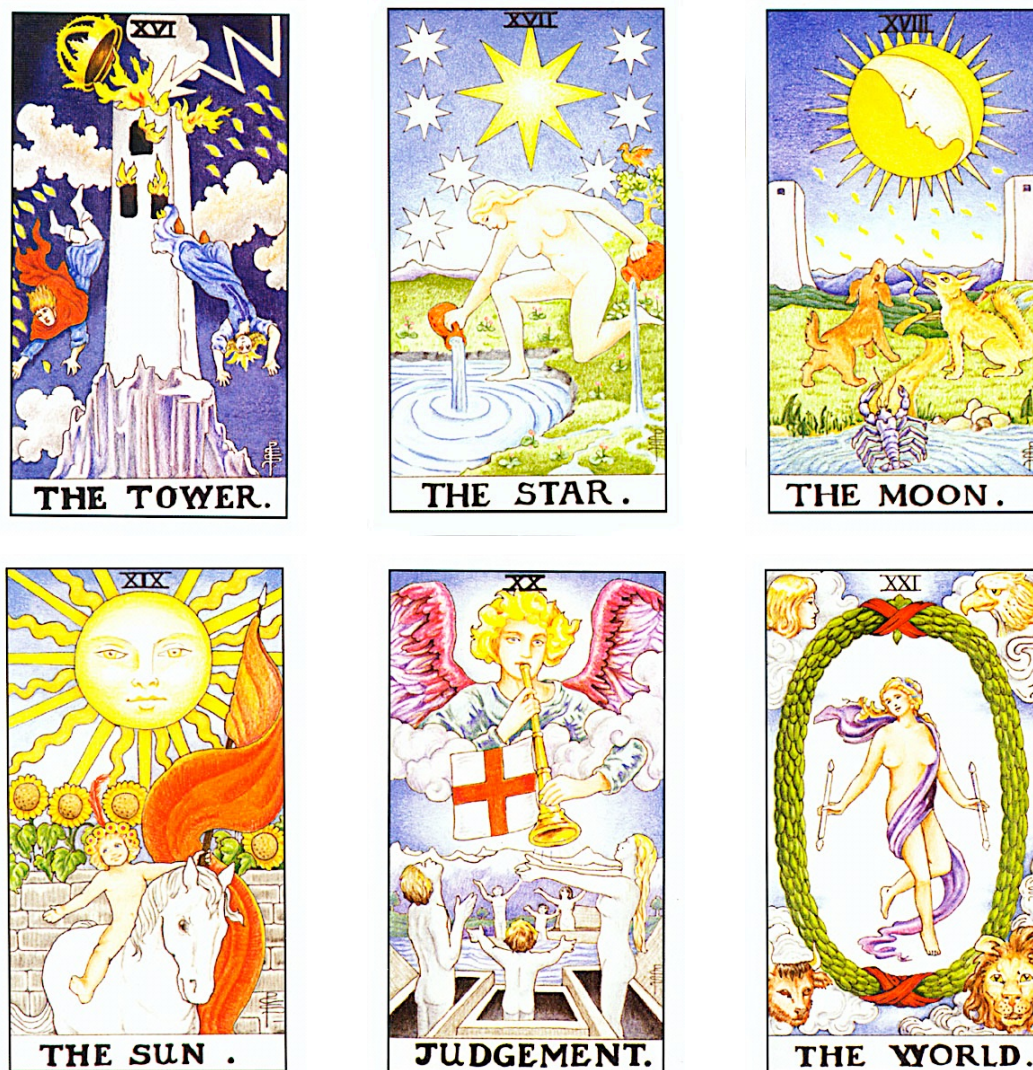


Fig.28: Os 22 Arcanos Maiores no baralho Universal Waite (US Games, 1990) – uma versão idêntica ao original de Arthur Edward Waite e Pamela Colman-Smith, mas com cores mais vibrantes e traços mais delicados.

Fonte: http://www.tarot.com/tarot/decks/universal_waite